

JEAN GILLET

# Le Paradis perdu

dans la

littérature française

De Voltaire à Chateaubriand

THESE PRESENTEE DEVANT L'UNIVERSITE DE PARIS IV

— LE 24 FEVRIER 1974 —

SERVICE DE REPRODUCTION DES THESES  
UNIVERSITE DE LILLE III

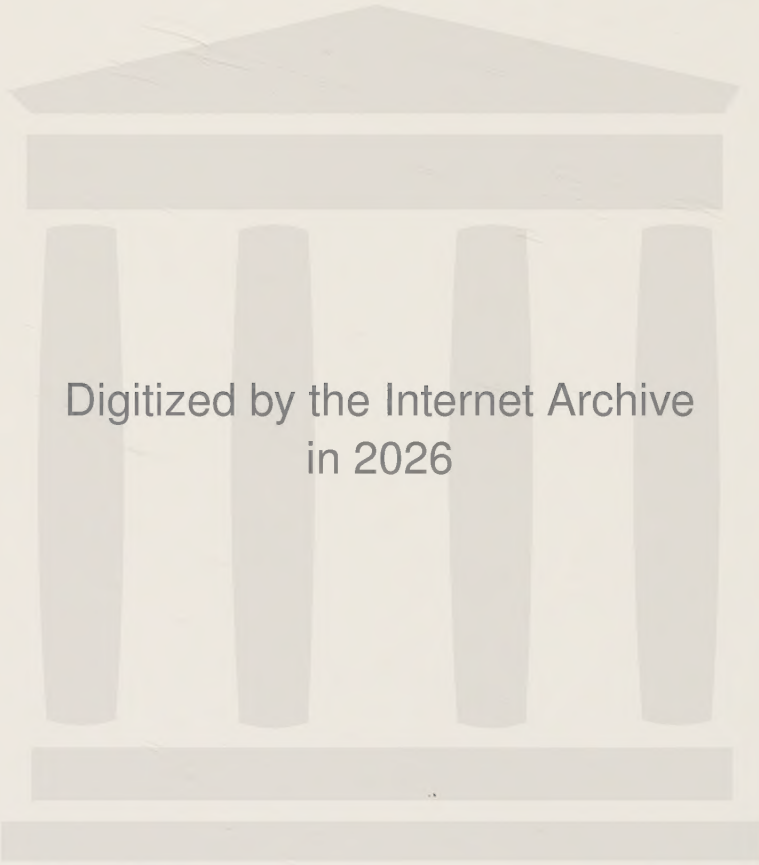
- 1980 -

#### COMPOSITION DU JURY

- M. Robert MAUZI, *Président, Professeur à l'Université de Paris IV,*
- M. Charles DÉDEYAN, *Rapporteur, Professeur à l'Université de Paris IV,*
- M. Jean FABRE, *Professeur Honoraire à l'Université de Paris IV,*
- M. André Michel ROUSSEAU, *Professeur à l'Université de Provence,*







Digitized by the Internet Archive  
in 2026

JEAN GILLET

# Le Paradis perdu

dans la

littérature française

De Voltaire à Chateaubriand

THESE PRESENTEE DEVANT L'UNIVERSITE DE PARIS IV

— LE 24 FEVRIER 1974 —

SERVICE DE REPRODUCTION DES THESES

UNIVERSITE DE LILLE III

- 1980 -



## INTRODUCTION

Ce livre étudie la manière dont a été reçu, compris et traduit le *Paradis perdu* dans la littérature française, et les résonances que cette œuvre y a trouvées. Il va de Voltaire à Chateaubriand, car même s'il ne fut pas tout à fait le premier à parler aux Français du poème de Milton, Voltaire fut celui qui le leur fit connaître. Et Chateaubriand, au croisement de deux siècles, termine une période de la critique miltonienne et en ouvre une autre. Les limites de mon étude se sont donc imposées d'elles-mêmes.

Son sujet appartient au domaine le plus classique de la littérature comparée. Il n'est pas neuf. Sans même énumérer les études partielles sur Voltaire ou Chateaubriand et Milton, il fut traité dans un livre publié en 1904 et intitulé *Milton dans la littérature française*. Malgré ce titre, l'auteur, John Martin Telleen, ne va pas au-delà de Chateaubriand, et il envisage Milton surtout comme auteur du *Paradis perdu*. C'est un travail sérieusement documenté, et qui m'a rendu les plus grands services quand j'ai commencé cette étude. Mais, à bien des égards, il ne peut plus nous satisfaire : toutes les recherches sur la littérature du 18<sup>e</sup> siècle qui depuis ont été menées à bien ont profondément modifié notre connaissance de celle-ci. De plus, nos conceptions de l'histoire littéraire et notre manière de lire le *Paradis perdu* ont changé.

Il ne suffit pas de constater que le poème de Milton a été le plus souvent curieusement interprété et imparfaitement traduit, et que le goût classique du siècle a regimbé contre lui. Car on comprend mal alors pourquoi il prit une place si importante. Pour en donner un seul exemple, si on en compte les traductions, imitations ou parodies écrites entre 1729 et la fin de l'Empire, on arrive — et je ne jurerais pas que mon dénombrement soit exhaustif — au chiffre de vingt-sept, dont neuf traductions complètes. Inconnue au début du siècle, l'épopée est devenue presque classique à sa fin. Peu d'autres œuvres littéraires ont connu une telle « fortune » à la même époque. Il ne s'agit pourtant pas de fortune, car, quelle que puisse être la part du hasard dans la diffusion d'un livre, l'important est de rechercher les raisons de l'accueil qu'il a rencontré. Celles-ci sont évidemment complexes et on ne peut jamais les cerner toutes, mais, pour tenter de le faire, il faut renoncer à une histoire littéraire repliée sur elle-même. Aucune œuvre plus que le *Paradis perdu* n'exige une telle démarche. Laissons là Telleen, qui s'embarrasse peu de cohérence méthodologique, et prenons comme exemple une étude d'une



tout autre qualité, celle de Naves sur le goût de Voltaire. Naves connaît admirablement Voltaire, et pourtant la manière dont il rend compte de son attitude en face de Milton est décevante. Il constate que Voltaire est passé, pour Milton comme pour Shakespeare, de la découverte enthousiaste au dénigrement systématique, et traite donc la critique de Milton dans l'ombre de celle de Shakespeare. Comme si seul le goût classique de Voltaire était concerné, et que celui-ci eût été soucieux seulement de défendre la république des lettres contre l'invasion des barbares. C'est méconnaître que le poème de Milton éveille chez lui des résonances beaucoup plus profondes ; il traite de questions qui l'ont toujours préoccupé et qui sont au cœur même de son œuvre. Lorsque Voltaire veut faire croire qu'il se borne à juger l'épopée miltonienne comme l'eût fait un tribunal présidé par Boileau, il trompe son lecteur et il se trompe lui-même. Il n'aurait pas été amené à revenir si souvent sur le poème si celui-ci avait été seulement l'œuvre d'un écrivain talentueux, mais au goût pervers par une époque ténébreuse. En fait, Voltaire y trouve toute une vision de l'homme et du monde et de leur correspondance qui l'attire et le repousse à la fois. Et ce qui est vrai pour Voltaire l'est aussi pour tous ceux qui se sont sérieusement attachés à l'œuvre miltonienne : l'interprétation de ce poème de l'homme total engage la totalité de son lecteur, et le révèle tout entier.

Aussi ai-je utilisé dans cette étude une méthode simple et souple, qui a consisté, en partant d'une œuvre et non d'un homme, à promener cette œuvre le long du siècle comme — pour reprendre une vieille image — une sorte de miroir, et à regarder comment l'époque s'y est réfléchie. A la problématique du poème répond la problématique du siècle : la manière dont on conçoit ou imagine les rapports de l'homme et de Dieu, de l'homme et de la femme, le diable ou les anges, toutes conceptions qui mettent en cause l'ensemble de la vie de l'homme se réfracte dans la manière dont on comprend le *Paradis perdu*. Il faut lier l'interprétation du poème ou ses répercussions imaginaires à un ensemble personnel ou collectif, à la totalité d'une vision du monde, à une idéologie ou à une mentalité. C'est pourquoi, sans prétendre étudier tous ceux qui ont parlé du poème de Milton, il a suffi, pour que je m'intéresse à une œuvre, que son auteur l'ait mentionné, et que l'épopée, ait trouvé quelque résonance. J'ai fait une large place à des écrits entièrement oubliés, car ils apportent des informations précieuses sur l'imaginaire d'une époque ou d'un groupe. Mais en revanche, dans un travail comme celui-ci, il n'est pas possible quand, à propos d'un écrivain important et bien connu, on arrive à la lisière des zones obscures de la conscience, d'aller au-delà de suggestions. Il eût fallu d'autres moyens d'investigation. Par exemple, l'image du frère dans l'œuvre de Chateaubriand pourrait sans doute être l'objet d'une féconde analyse politique et psychanalytique : c'eût été un autre livre, et j'ai dû me limiter aux indications que la confrontation avec Milton apporte, laissant à d'autres mieux qualifiés le soin d'approfondir ces données.

La richesse du *Paradis perdu*, le fait que, par son sujet même, l'épopée est d'abord une méditation religieuse qui pose le problème de la place de l'homme en un siècle qui doit remettre cette place en question, font sans doute du poème un exceptionnel révélateur des

mentalités de l'époque. A la stricte condition que notre lecture de l'œuvre soit telle que sa confrontation aux interprétations d'alors ne sorte pas des limites de ce que le 18<sup>e</sup> siècle pouvait y voir. Il ne sert à rien de lui reprocher, comme le fait implicitement Telleen, de n'avoir pas lu Taine. Mais depuis une quarantaine d'années, de Tillyard et B. Willey à B. Rajan et M. M. Mahood, une partie de la critique miltonienne s'est efforcée de situer le poème dans son contexte historique. Ainsi pouvons-nous partir d'une manière de lire l'épopée qui ne soit pas essentiellement étrangère à celles qu'on a pu avoir au 18<sup>e</sup> siècle, et opposons-nous les distorsions dans l'interprétation de l'œuvre à une référence qui n'est sans doute pas absolument vraie, mais vraisemblable. Quand, pour donner un exemple simple, on voit commenter le personnage de Satan comme s'il n'était que le guerrier héroïque des premiers chants, sans tenir compte de sa dégradation progressive et de sa déchéance finale, on a le droit de considérer une telle interprétation comme partielle, et de s'interroger sur les raisons de cette partialité. Pour saisir la cohérence de l'œuvre et la relier à la grande crise de la pensée qui traverse le 17<sup>e</sup> siècle, et pour donner du poème une image accessible au 18<sup>e</sup> siècle tout en étant de notre temps, le baroque est une notion essentielle.

Le *Paradis perdu* est un des grands poèmes baroques de la littérature européenne. On l'a souvent écrit, mais il me faut dire très rapidement à quoi correspond, à mes yeux, ce caractère baroque. On le reconnaît d'abord dans la violence des contrastes : le poème rappelle ces cathédrales baroques dans lesquelles les perspectives se modifient d'un coup, comme si les proportions des masses changeaient à chaque déplacement du visiteur. Or cette brusquerie dans les contrastes découvre une unité qui est mouvement<sup>1</sup>. Le goût classique français a blâmé le plan de l'épopée, jugé disproportionné et sans rigueur : il n'a pas su voir que, par tout un système de correspondances entre la terre, le ciel et l'enfer, entre le macrocosme et le microcosme, l'espace du poème trouve une cohérence dynamique qui n'affirme que mieux l'unité donnée par la présence et la puissance de Dieu. La lumière divine est le centre du poème, son pôle attractif et créateur : c'est d'elle que tout part et à elle que tout revient. Tout ce qui est créé, y compris les lueurs indistinctes de l'enfer, participe d'elle. Cette lumière est aussi élan vital, « lumière mâle et femelle »<sup>2</sup>, proclamant d'une autre manière l'omniprésence divine. Et dans ce vaste ensemble, dans ce monde clos mais aux dimensions immenses, l'homme, non pas en groupe ou en communauté, mais seul, paraît, reflet de l'image divine, l'autre centre de ce monde, ce qui n'est pas le moins saisissant contraste. Car la perspective ainsi bascule, et tout est vu aussi du point de vue de l'homme : la fantastique guerre des anges, par exemple, est par un certain côté littéralement vraie, et par un autre une projection fantasmatique de l'imagination. Le poème reproduit l'ordre du cosmos, dont Dieu est le « grand architecte » ; il en a la cohérence et participe à ce jeu de réflexions. En même temps il procède de ce double point de vue, divin et humain à la fois.

1. Cf. Roy Daniells, *Milton, mannerism and baroque*. (Toronto 1963).

2. *P.L.*, VIII, 150 : « Male and Female light ».



Les introductions au poème destinées aux étudiants représentent le même schéma de l'univers : un grand cercle divisé en deux, l'Empyrée étant la moitié supérieure, le chaos l'inférieure, l'enfer tout à fait en bas et, presque au centre, dans le chaos mais près de l'Empyrée, notre univers, c'est-à-dire la terre, le soleil, les planètes et les étoiles. Mais cette cosmographie n'est exacte que si on n'y regarde pas de trop près : on sait qu'aux questions d'Adam, Raphaël répond que l'homme ne doit pas trop s'inquiéter de problèmes d'astronomie, et que l'ange se contente de présenter le système copernicien comme une possibilité, sans trancher entre ce système et un système géocentrique. Il conseille à Adam de s'occuper de lui-même et de rester « humblement sage »<sup>3</sup>, en abandonnant ces questions à Dieu. Pourtant Milton lui-même, qui était allé rendre visite à Galilée à Florence<sup>4</sup> et ne l'avait pas oublié au moment du *Paradis perdu*<sup>5</sup>, connaît évidemment la grande évolution dans la conception de l'univers qui amenait savants et philosophes à se représenter un univers infini<sup>6</sup>, et qui rendait, malgré les efforts d'un Tycho-Brahé, de plus en plus intenable l'idée d'un univers géocentrique. On a voulu voir, dans le conseil de l'ange à Adam le signe d'un conflit intérieur chez le poète, partagé entre humanisme et puritanisme. Cependant, même si, à la veille de la tentation, Adam a de plus urgents sujet de méditation (les questions d'Adam sont peut-être le premier signe d'une curiosité qui sera une des causes de sa chute), un poème qui veut exprimer la vérité totale ne peut faire bon marché de la science du temps. Ce pourquoi il était nécessaire que l'ange mentionnât l'hypothèse copernicienne. Mais nécessaire aussi qu'il ne fit que la mentionner, car si Milton l'avait reprise à son compte, elle eût détruit tout le cosmos du poème.

A peu près au moment où Milton fait refuser à son ange le choix entre deux systèmes astronomiques, un écrivain bien éloigné du poète anglais rejette, pour des raisons semblables, la même spéculation. Pascal écrit à propos de Copernic :

Cachot — Je trouve bon qu'on n'approfondisse pas l'opinion de Copernic : mais ceci... ! Il importe à toute la vie de savoir si l'âme est mortelle ou immortelle<sup>7</sup>.

On sait que la pensée de Pascal est toute imprégnée de l'angoisse qui naît à découvrir un univers où l'homme semble relégué dans un « canton » perdu, et que l'écrivain essaie de lui redonner sa dignité perdue en l'intégrant à une religion qui le met de nouveau au centre de tout : toutes les preuves de la religion par l'irrationnel (prophéties, miracles) opposent à l'ordre inhumain de la raison un autre ordre dominé par l'homme et le Christ, son image divine<sup>8</sup>. La même résistance imagi-

3. *P.L.* VIII, 173 : « lowly wise ».

4. Il indique dans l'*Areopagitica* qu'il est allé rendre visite au « célèbre Galilée devenu vieux, prisonnier d'Inquisition pour opinion différente en Astronomie de celle des censeurs Franciscains et Dominicains ». (Traduction et édition O. Lutaud, p. 183).

5. Cf. *P.L.* I, 289-91 et *P.L.* V, 262.

6. Cf. A. Koyré, *From the closed world to the infinite universe*, Baltimore, 1957.

7. Edition Brunschvicq, *Pensée* 218, p. 430.

8. C'est pourquoi on a si souvent rapproché Pascal de l'existentialisme chrétien, et en particulier de Kierkegaard. Mais celui-ci s'insurge contre les systèmes qui noient l'homme dans l'histoire, non dans l'espace.

naire aux systèmes qui nient le géocentrisme est évidente dans le *Paradis perdu* : pour immense qu'y soit le monde, il reste fini, et même si tout notre univers astronomique n'en est qu'une petite partie, il est au centre. La religion individualiste de Milton telle que l'expose le *De Doctrina christiana* peut très bien, sans changement fondamental, s'accorder à une représentation copernicienne de l'univers, et même à l'idée d'un univers infini. Mais l'ordre de l'imagination n'est pas celui de la raison ; il est même protestation contre celui-ci. Qu'on relise tout le récit de la création, ou encore le passage du Chant III, dans lequel Dieu regarde d'en haut le voyage de Satan s'approchant du jardin d'Eden : on verra que toute cette vision est incompatible avec la notion des espaces infinis. La danse mystique des étoiles et des planètes reproduit l'ordre de l'Empyrée et, l'homme étant souverain de l'univers, il est normal qu'il en soit le centre, comme Dieu est le centre de l'Empyrée. Aussi l'image de Dieu qui « abaisse son œil »<sup>9</sup> pour contempler sa création est-elle tout naturellement d'un anthropomorphisme qui rappelle certaines représentations médiévales, ou le Dieu de l'Ancien Testament<sup>10</sup>. Dans la représentation imaginaire du monde de Milton, comme dans celle de Dante, le paradis terrestre est au milieu de la création, droit sous le regard de Dieu, et l'ordonnance du monde est celle d'une stricte hiérarchie spirituelle.

La tension baroque du poème vient largement de cet effort pour maintenir une vision du cosmos qui n'appartient plus qu'à l'ordre de l'imagination. Raidissement contre l'angoisse. Mais en même temps cet univers contient sa fêlure. Je viens de comparer le paradis terrestre de Milton à celui de Dante : chez le poète médiéval, le paradis terrestre est éternellement au sommet de la montagne du Purgatoire, lieu vide et figé. Chez Milton au contraire il ne reste plus rien de la montagne paradisiaque, balayée par les eaux du déluge et devenue une île aride et désolée. Le *Paradis perdu* est plus l'histoire d'une crise qui fait chanceler le monde qu'une aventure héroïque. La manière presque rageuse dont le poète se débarrasse du jardin paradisiaque, somptueusement décrit au début du poème, l'affirmation par l'ange que tous les lieux se valent et qu'aucun ne peut être privilégié sont caractéristiques de cet univers qui vacille. On assiste au passage du paradis extérieur au paradis intérieur, c'est-à-dire que l'homme seul assume l'ordre de l'esprit. Si dans la plus grande partie du poème, tout repose sur l'anthropocentrisme, tout à fait à la fin, quand Adam et Eve, laissés seuls, font hors du jardin leurs premiers pas hésitants, rien ne s'oppose alors à une représentation différente de l'univers. Toute l'aventure religieuse est intériorisée, et tout ce qui précède devient une sorte de vision à la fois vraie et imaginaire.

La démarche de Milton a quelque chose de platonicien. Milton nous prévient que le langage humain n'est pas entièrement adéquat, et que, comme la terre n'est qu'un reflet du Ciel, le poème ne peut présenter qu'un reflet de la réalité. C'est ce que fait Platon quand, pour rendre compte de certaines réalités qui échappent au discours ration-

9. *P.L.* III, 58 : « bent down his eyes ».

10. Voir l'article de John Parish, « Milton and an Anthropomorphic God », *Studies in Philology*, n° 56 (1959), p. 139-149.

nel, il passe du λόγος au μῦθος. Ainsi l'histoire d'Er le Pamphylien, pour montrer l'innocence de Dieu et que ce sont toujours les hommes qui choisissent. Milton aussi justifie Dieu, non par un traité de philosophie ou de théologie, mais en racontant une histoire. Seulement, au lieu d'être le récit curieux mais incertain de l'expérience extraordinaire d'un seul homme — et dans le mythe platonicien, il y a une part de fable — l'histoire de Milton veut être non seulement le mythe par excellence<sup>11</sup>, mais un mythe littéralement vrai. On sait le soin que le poète met à ne pas s'écarter du texte biblique. C'est du reste une autre source de tension dans le poème baroque que cette volonté de vérité dans un genre dont il était admis qu'il laissait une large place à la fiction. Cette tentative de conciliation entre fantastique et vérité fait à chaque instant osciller l'œuvre d'un pôle à l'autre, et l'impétuosité du poète, son style torsadé et emporté, sont le signe de cette ambition presque démesurée, et de l'effort nécessaire pour maintenir la cohérence. L'hésitation perpétuelle entre l'affirmation de vérité totale et celle que tout est jeu et illusion est au cœur même du baroque, et la « muraille de Chine » de l'écriture miltonienne retient par la force de la création poétique un monde qui vacille à sa base.

Lorsque Candide va voir le derviche pour lui demander les raisons du mal sur la terre, celui-ci lui répond en comparant les hommes aux souris embarquées sur le navire du Sultan. C'est le cachot dont l'homme pascalien acceptait si mal l'idée. Pour Voltaire, la sagesse commence quand on se rend compte que l'univers n'est pas à la mesure de l'homme. Si la petite compagnie qui se regroupe autour de Candide se fixe dans une ferme aux environs de Constantinople, c'est que tous les lieux se valent : le seul paradis possible, c'est le petit groupe où chacun trouve sa place sans se soucier apparemment de l'ordre — ou du désordre — du cosmos. Le savant qui connaît Newton peut bien croire que l'univers astronomique est sans limite ; mais pour l'imagination de chaque homme, l'ordre cosmique est en miettes, et chacun se réfugie dans son propre monde. Toute la différence entre le baroque et le rococo est contenue dans cette opposition.

En apparence, le 18<sup>e</sup> siècle a accepté le grand changement intervenu au siècle précédent dans la représentation du monde. Newton et Locke sont les maîtres à penser. La notion de rococo, venue de l'histoire de l'art mais plusieurs fois utilisée en histoire littéraire, rend compte de ce nouvel esprit et répond exactement à celle de baroque. Par les traits qui en sont habituellement mis en avant, tout l'oppose à la forme baroque, et en particulier au poème de Milton<sup>12</sup>. Le rococo est art de la petitesse ; le baroque vise au grandiose. Le rococo refuse la transcendance, et le *Paradis perdu* explique l'homme par une histoire qui est toute transcendance. Le rococo situe l'homme dans une société

11. Je me reporterais à la définition que donne Mircea ELIADE du mythe : « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements », et le même auteur ajoute que le mythe veut expliquer pourquoi l'homme est un « être mortel, sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre et travaillant selon certaines règles ». (*Aspects du mythe*, (Paris 1963), p. 15 et p. 22).

12. On se reportera en particulier à l'excellent livre de Philippe MINGUET, *Esthétique du rococo*, (Paris 1966).



et une société largement dominée par la femme ; l'épopée miltonienne subordonne étroitement la femme à l'homme : c'est le poème de l'homme seul face à Dieu et au cosmos. L'incompatibilité paraît totale. Or le paradoxe, c'est que les historiens de l'art, qui utilisent cette notion de rococo depuis plus longtemps et d'une façon plus suivie que la critique littéraire, ont souvent du mal à délimiter la frontière qui sépare les deux styles, et pour certains d'entre eux, le rococo n'est qu'une forme particulière, voire une « forme française » ou une « survivance » du baroque<sup>13</sup>. Aussi bien, pour peu qu'on s'efforce de se souvenir des méthodes de la mythologie comparée et qu'on examine d'assez près l'accueil fait au *Paradis perdu*, on s'aperçoit que derrière sa surface lisse, son goût du joli et de l'incisif, le rococo est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît, qu'il n'est pas résigné à enfermer l'homme dans une coquille, et qu'il cherche à faire assumer au groupe humain la forme du cosmos. Pour reprendre l'exemple de *Candide* donné plus haut, il est aisé de voir dans ce conte tout un schéma épique dans lequel on retrouve le mythe du paradis perdu, et celui du voyage cosmique et initiatique. La distance est moins grande qu'il n'y paraît de la *Henriade* à la petite « coïonnerie », comme Voltaire appelait lui-même ses contes. Le dérisoire paradis ture repose sur une vision imaginaire et dévalorisante du monde qui a entraîné Candide jusqu'au paradis mythique de l'Eldorado. Le cercle humain miniaturisé sur lequel se replie le rococo trouve sa légitimité — j'allais dire sa sacralisation — dans une certaine représentation du cosmos. On comprend mieux alors que le rococo non seulement rappelle le baroque, mais aussi soit attiré par lui.

Le sacré renvoie nécessairement aux origines, et le 18<sup>e</sup> siècle s'est beaucoup préoccupé des origines de l'homme. Ou plutôt de l'expérience originelle. Dans la perspective platonicienne du *Paradis perdu*, l'homme naît en accord avec le cadre paradisiaque qui l'entoure : il y a bien émerveillement, mais en même temps réminiscence et reconnaissance. Or du point de vue sensualiste, il ne peut y avoir que lente adaptation et tâtonnement. Un certain rationalisme cartésien empêche en même temps de privilégier les expériences de l'enfance, âge obscur de la raison. D'où cette expérience imaginaire (qu'on essaiera de réaliser au moment de la découverte d'« enfants sauvages ») de la naissance à l'âge adulte, et l'intérêt pour les premiers jours du monde : dans les spéculations sur l'expérience sensuelle du premier homme, déduction logique et imaginaire mythique se mêlent inextricablement, et le paradis miltonien est présent en filigrane. Dans plusieurs poèmes didactiques, on trouve la rime Milton-Newton, et ce n'est pas seulement par facilité prosodique : à sa manière, le poète anglais est aussi un guide pour la reconstruction d'un univers imaginaire, même si son christianisme platonicien est refusé. D'autant plus que dans le *Paradis perdu*, Eve, hésitante à sa naissance et ne découvrant sa vraie place que par l'intermédiaire d'Adam, sent apparemment beaucoup moins vite que l'homme l'harmonie entre elle et le monde. Or, la découverte de

13. L. Réau, *Encyclopédie de l'Art*, (Paris 1951), Chapitre VIII : « Les survivances du baroque ».



l'amour est la seule dont on ait pu croire qu'elle se fait chez des êtres sortis de l'enfance, d'où un mélange de spéculation philosophique et de rêverie érotique qui enrichit la lecture du poème. Les tâtonnements, les erreurs d'un être qui s'éveille à la vie amoureuse, thème de prédilection du rococo — même *Candide*, malgré la manière très particulière dont Voltaire parle toujours de ce qui relève de la sexualité, ne commence à exister que dans le premier émoi du contact avec Cunégonde — se colorent de l'expérience privilégiée entre toutes du mythe paradisiaque vu à travers Milton. Aussi éloigné qu'il puisse être des conceptions philosophiques et religieuses du poète, le sensualisme de l'homme rococo trouve dans le *Paradis perdu* une référence et un modèle lointain et proche.

Mais le rococo n'est pas tout le 18<sup>e</sup> siècle. S'il n'est pas possible de lui fixer des limites chronologiques précises — on retrouve des nostalgiques du rococo même sous l'Empire — car le siècle est traversé par des courants inextricablement mêlés, et toute division abstraite a une part d'arbitraire et laisse perdre un peu de la richesse du concret, on s'aperçoit cependant qu'après 1750, à travers Diderot et Burke (et par là même en partie grâce à Milton), un nouveau sensualisme esthétique transforme la manière de lire le poème. Ce n'est plus le mouvement de repli sur un univers borné à de petites sociétés closes sur elles-mêmes, mais au contraire l'exaltation d'une sensibilité qui vibre à l'unisson d'un au-delà mystérieux. Le sublime qui cherche des effets de terreur ne se satisfait plus des frémissements du rococo, mais cherche à retrouver directement l'âme redoutable du monde : poésie énergique et imagination créatrice trouvent aussi un modèle dans le clair-obscur infernal et les violents contrastes de la poésie du *Paradis perdu*. Mais gardons-nous de voir dans ce premier romantisme une résurgence d'un baroque éternel. Tout le baroque — et non seulement celui du *Paradis perdu*, mais aussi bien le baroque de la Contre-Réforme — me paraît reposer sur une volonté de maintenir l'unité d'un monde rationnel et imaginaire, et cacher une angoisse religieuse historiquement datée. Dans la mesure où il procède du sensualisme et où il part de l'homme et non de Dieu, ce premier romantisme me paraît être à la fois proche et différent du rococo. Il se trouve en résonance avec le baroque miltonien pour des raisons voisines, mais il est plus sensible au « sublime sombre » et aux épisodes extra-terrestres du poème.

On trouvera aussi des traits romantiques dans certaines épopées catholiques qui prennent Milton pour modèle, bien que les interprétations catholiques du poème soient évidemment très éloignées des interprétations rococo. Si elles acceptent le poème anglais — et la critique catholique fut celle qui dès le départ fut la plus réceptive à la grande épopée chrétienne — elles y voient ce que justement le rococo refuse, l'affirmation d'une appréhension totale de l'univers par la vérité religieuse. Par là même une épopée comme la *Christiade*, qui tente de retrouver cette vision grandiose, relève d'un baroque attardé et fiévreux. L'angoisse n'y est plus surmontée, mais elle donne à l'œuvre sa couleur sombre et presque malade : le monde que l'épopée découvre est hostile et menaçant. Un grand désarroi dans l'imagination chrétienne

du monde qu'on retrouve dans la critique du miltonien que fut Louis Racine, admirant le *Paradis perdu* et en même temps révélant, dans son incompréhension du poème, les incertitudes de sa pensée — contraint l'auteur d'épopée catholique de recourir à la grandiloquence pour cacher que son univers imaginaire est brisé et que son œuvre est parcourue par un insurmontable défaitisme.

Il faudra le choc de la Révolution pour que l'interprétation du poème trouve des thèmes nouveaux. D'abord parce que les préoccupations politiques, présentes mais rarement avouées dans les interprétations précédentes, prennent alors la place la plus importante et que le *Paradis perdu* est largement utilisé dans l'idéologie contre-révolutionnaire, ne serait-ce que parce que cette idéologie tient à réaffirmer le dogme du péché originel. Mais aussi parce que, malgré le néo-classicisme guindé de l'Empire, une nouvelle sensibilité esthétique se fait jour, qui est rupture totale avec le rococo. C'est la raison pour laquelle Chateaubriand, qui a su le mieux exprimer cette sensibilité, devait terminer cette étude. En lui se rassemblent et se transforment les différentes tendances critiques du siècle précédent : très proche de la critique et des épopées catholiques, il a su aussi faire sa place au sensualisme esthétique. Et l'expérience de la Révolution, la réflexion sur la liberté et sa défense, dans lesquelles il se sent proche de Milton, vont enrichir son commentaire de toutes les épreuves de sa vie d'homme privé et public. Le *Paradis perdu* est un contrepoint indispensable à la lecture de sa propre œuvre.

Tels sont quelques aspects d'une époque de notre littérature que permet de mettre en lumière l'examen de l'impact du *Paradis perdu* sur ses théories, sa sensibilité esthétique, et sa conception imaginaire du monde. Dans le déroulement de cette étude, je me suis largement laissé porter par le courant du siècle, mais en suivant une chronologie très souple permettant de nécessaires regroupements. Le domaine ainsi parcouru n'est pas la région du siècle des lumières la plus souvent explorée, et certaines parties en sont bien oubliées. Mais la mythologie de la période est un monde passionnant, qui reste à découvrir, et auquel le présent travail, simple monographie, ne peut espérer constituer qu'une introduction.





*Première Partie*

PREMIERES LECTURES  
DU POÈME ET MYTHOLOGIE ROCOCO



## CHAPITRE PREMIER

# LE PARADIS PERDU EN FRANCE AVANT 1728

### I. DÉCOUVERTE DU POÈME ET PREMIÈRES CRITIQUES

#### 1. *Le Paradis perdu et le souvenir de la révolution anglaise.*

Milton fut connu en France d'abord comme homme et écrivain politiques. Il en conçut de la fierté. Dans un sonnet sur la perte de sa vue, il affirme avoir usé ses yeux à la défense de la liberté :

What supports me, dost thou ask ?  
The conscience, Friend, to have lost them overpli'd  
In libertys defence, my noble task,  
Of which all Europe talks from side to side<sup>1</sup>.

Il a cherché lui-même à donner à cette partie de son œuvre une dimension internationale. La *Pro populo anglicano defensio* fut intentionnellement rédigée en latin, et le titre seul indique qu'elle s'adressait surtout à l'étranger. Son adversaire Saumaise était lui-même un savant français de réputation européenne. Le Protectorat fit traduire en français un autre écrit politique de Milton, l'*Eikonoklastes*, sans doute par souci de propagande<sup>2</sup>. En écrivant le *Paradis perdu* en anglais, le poète, s'il rend un hommage grandiose à sa langue, prive son épopée d'une audience semblable. Il ne faut donc pas s'étonner que cette œuvre ait été ignorée du 17<sup>e</sup> siècle français<sup>3</sup>. D'autant plus que l'homme et ses livres connus furent sévèrement jugés : la *Defensio* fut brûlée sur ordre des parlements de Paris et Toulouse. Chapelain traite Milton de « scélérat » et Guy Patin n'est pas plus indulgent<sup>4</sup>. Le rapport du Comte de Comminges, ambassadeur de Louis XIV à la cour de Charles II, résume assez bien une opinion courante, en parlant d'un « certain Miltonius qui s'est rendu plus infâme par ses dangereux écrits que les bourreaux et assassins de leur roi »<sup>5</sup>. La mauvaise réputation que le poète s'était faite n'a pas servi la diffusion de son œuvre poétique.

---

1. Sonnet XXIII, v. 9-12 : « Qu'est-ce qui me reconforte, demandes-tu ? La conscience, ami, de les (ses yeux) avoir perdus en les surmenant dans la défense de la liberté, ma noble tâche, dont toute l'Europe parle d'un bout à l'autre ».

2. Cf. la biographie de D. Masson, t. IV, p. 448.

3. Les courtes biographies de Milton qui sont présentées dans des dictionnaires ne le connaissent que comme agitateur politique (cf. Robertson, *op. cit.*).

4. Chapelain, *Lettres* (Paris 1880-83), t. II, p. 103 (14 octobre 1660) et p. 110 ; Guy Patin, *Lettres choisies* (Rotterdam, 1725, t. II, p. 135).

5. Cité par J. J. Jusserand, *A French ambassador at the court of Charles II. Le Comte de Comminges* (Londres, 1892).

Aussi n'est-il pas étonnant que le premier à mentionner le *Paradis perdu* ait été quelqu'un que ce genre de réputation n'effrayait guère. Pourtant Bayle dans son *Dictionnaire* étudie surtout l'activité politique et religieuse de Milton, l'historien et l'homme d'état<sup>6</sup>. Les passions suscitées par la guerre civile anglaise étaient encore vives en cette fin de siècle. La querelle autour de l'*Eikonoklastes* et de l'authenticité de la prière royale retient Bayle bien davantage qu'un poème épique. Mais au moins il signale les deux principaux poèmes de Milton : la première édition du *Dictionnaire* (1697) les compare l'un à l'autre :

Au reste, Milton a fait deux poèmes en vers non rimés ; l'un sur la tentation d'Eve ; l'autre sur la tentation de Jésus-Christ. Le premier est intitulé le *Paradis perdu* ; le second a pour titre le *Paradis recouvré*. Le premier passe pour l'un des plus beaux ouvrages de poésie que l'on ait vu en anglais. Le fameux poète Dryden en a tiré une pièce de théâtre qui fut extrêmement applaudie. L'autre n'est pas si bon à beaucoup près ; ce qui fit dire à quelques railleurs que l'on trouve bien Milton dans le *Paradis perdu* mais non pas dans le *Paradis recouvré*. Ces poèmes ont été traduits en vers latins et publiés en 1690 par Guillaume Hog, Ecossais<sup>7</sup>.

Comme Bayle ne connaît pas l'anglais, et qu'il tient sans doute la littérature dans cette langue en assez pauvre estime, son affirmation que le *Paradis perdu* en est un des plus beaux poèmes ne doit pas être prise pour un bien grand éloge. Les quelques lignes qu'il accorde à l'œuvre dans un article de près de six pages consacré à Milton indiquent du reste le peu d'importance qu'il y attache.

Entre la première et la deuxième édition de son *Dictionnaire*, Bayle a continué de s'informer sur Milton. Il s'est notamment procuré la biographie de John Toland, et s'en est fait traduire des extraits en latin pour la consulter. En 1702 son article sur l'écrivain anglais est plus élaboré ; il a retenu sur le *Paradis perdu* un détail rapporté par Toland et destiné à frapper beaucoup de commentateurs au 18<sup>e</sup> siècle. Milton, écrit-il, « n'acheva qu'à plusieurs reprises son grand poème du *Paradis perdu* car sa veine ne coulait pas en toute saison, mais seulement au printemps et à l'automne »<sup>8</sup>. L'article en reste là sur le poème, mais il est dans son ensemble très favorable à Milton. Bayle y réfute un certain nombre d'accusations portées par les ennemis du poète<sup>9</sup> et présente celui-ci comme un défenseur des libertés religieuses, domestiques et politiques. Le passage consacré au poème est trop bref pour faire

6. C'est le seul poète anglais à qui le *Dictionnaire* consacre un article.

7. Tome II, p. 590.

8. *Op. cit.*, éd. 1702, t. II, p. 2114.

9. Il s'agit des attaques de Saumaise et de Du Moulin qui accusaient Milton de difformité physique et appliquaient le vers de Virgile :

Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum. (*Enéide*, III, 658.) Bayle essaie aussi de montrer que l'affirmation que Milton avait été chassé de Cambridge est une « fable ». Il considère que l'« impunité » dont bénéficia le poète à la Restauration ne fut point due à une générosité particulière de Charles II, mais uniquement au fait que Milton ne fut point exclu de l'Acte d'Amnistie. Bayle s'en prend également aux adversaires français de Milton, et notamment à Guy Patin. En 1702, il se contente d'écrire « Patin a débité beaucoup de mensonges », mais en 1715 il est plus précis. Après avoir cité la lettre de Patin (13 juillet 1660) dans laquelle celui-ci écrit que La Mothe le Vayer lui a annoncé que Milton était prisonnier et allait être pendu, Bayle ajoute : « prenez garde à la personne qui débite ces nouvelles à Guy Patin. Ce n'était pas un novelliste du Pont-Neuf ou du troisième pilier de la Grand'Salle, c'était le Précepteur de Monsieur, c'était le Caton français... » (Ed. 1715, p. 1033.)



apparaître un lien entre les convictions religieuses et politiques de son auteur et le *Paradis perdu*, mais sa première présentation au public français est faite dans un contexte qui rappelle de façon très flatteuse l'œuvre et la vie de l'auteur dans leur ensemble.

Bien que les jugements sur Milton y soient beaucoup plus sommaires, un article des *Mémoires de Trévoux*, qui s'intéresse à la biographie de Toland et désire réfuter Bayle, englobe dans la même condamnation l'homme et le poète. Milton y est exécuté rapidement :

Ses livres sont plutôt l'effet d'une imagination déréglée que d'un jugement solide. Pour la religion, il n'en a jamais eue<sup>10</sup>.

L'article regarde le *Paradis perdu* comme un « ouvrage très séditionnel ». Et cette opinion fut assez répandue pour qu'un indicateur de police la reprenne dans un rapport rédigé en 1729, lors de la publication de la première traduction française du poème :

Le *Paradis perdu* traduit de l'anglais, est regardé par les justes estimateurs des choses comme un poème dangereux pour les faibles et pour les incrédules, car outre les images extravagantes dont il est plein, il jette un ridicule sur l'homme ouvrage de Dieu qui peut ébranler la foi, et même il résulte de la lecture du dit poème beaucoup de conséquences qui attaquent manifestement les attributs de la divinité ; et quoiqu'il raisonne sur la grâce et sur la liberté suivant les principes catholiques il ne l'est guère sur la prévision et sur beaucoup d'autres points du dogme non contestés. Il est assez mal reçu du public et tombe des mains du lecteur malgré lui<sup>11</sup>.

Ainsi les premières présentations du poème furent toutes pleines du souvenir de la révolution anglaise. Le jugement de la « mouche » de police est à cet égard particulièrement intéressant. Car visiblement il n'a pas lu le poème, et les appréciations qu'il porte sur lui sont l'écho de l'opinion de milieux bien pensants (« les justes estimateurs des choses »). Elles mêlent critiques religieuses et politiques à la critique « littéraire ». Le poème est à la fois « dangereux » et « extravagant », plein d'hérésies et en même temps illisible. Or, le même reproche d'extravagance revient souvent après 1730 dans les jugements portés sur le poème, bien que les préoccupations des critiques paraissent alors être seulement esthétiques.

## 2. Antoine Pétrelle et l'abbé Conti.

Après 1715 on commence à mentionner le *Paradis perdu* indépendamment de la réputation politique de son auteur. Paolo Rolli indique en 1728 que lors de son séjour en France à la fin de 1715 il a rencontré des Français qui lisaient le poème. Cette lecture n'était pas toujours favorable. Ainsi dans un manuscrit de l'abbé Folard trouvons-nous une référence à l'auteur du *Paradis perdu* à un moment où on discutait beaucoup sur l'épopée :

10. Cf. Telleen, *op. cit.*, p. 8.

11. Cité par E. R. Briggs.

On demande : Louis égale-t-il Maron  
 Et le chantre de l'Illiade ?  
 Je réponds en cette façon :  
 Milton eut le cerveau malade,  
 Je n'aime point son Paradis,  
 Et ne puis souffrir l'Adonis  
 Du Marino, son camarade [...] <sup>12</sup>.

Ce jugement fugitif montre au moins la notoriété grandissante de l'épopée anglaise, qui trouve aussi des lecteurs plus bienveillants. Antoine Pérelle, par exemple, note dans son journal en avril 1718 :

Nous avons eu une conversation sur le génie de la langue française. Je lisais le poème anglais de Milton du *Paradis perdu* et il [Conti] m'a fait remarquer qu'on ne pouvait traduire la première phrase de ce poème en français dans le même ordre, et qu'elle y serait ridicule de cette façon, au lieu qu'elle serait très élégante en italien ; d'où il a conclu que les langues anglaises et italiennes étaient plus propres à la poésie que la nôtre <sup>13</sup>.

C'est en anglais donc que Pérelle lit le poème, et il en apprécie la beauté. Or, Pérelle est loin d'être un homme isolé : il est lié à de nombreux hommes de science et de lettres. Plus tard il fera partie du Club de l'Entresol. Il a dû parler de Milton autour de lui, et on peut croire que le caractère prétendu « séditieux » de l'œuvre, loin de le rebuter, a pu au contraire stimuler l'intérêt de cet homme à la pensée libre et hardie. Il se mêle du reste de littérature, notamment à propos de la dispute sur l'épopée, qui reste très vive. En 1719 il traduit et publie une partie de la Préface que Pope avait écrite pour sa traduction d'Homère, et où il est question du *Paradis perdu*. A propos du « feu poétique » on lit :

Ce feu paraît dans Virgile comme réfléchi par un miroir, plus propre à éclairer qu'à échauffer, mais toujours égal et constant [...] Dans Milton il ressemble à celui d'un fourneau, dont l'ardeur est sans cesse entretenue par l'art. Dans Shakespeare, semblable au feu du Ciel, il frappe nos yeux au moment où nous nous y attendons le moins. Mais dans Homère et dans lui seul il répand partout une lumière vive et pure, il embrase tout et ne trouve jamais rien qui lui résiste <sup>15</sup>.

il ne fait pas de doute que pour Pérelle, la réflexion sur le *Paradis perdu* s'insère dans la remise en cause générale des idées sur la poésie et en particulier sur l'épopée qui s'est produite au début du siècle.

12. Cité par A. Gioranescu, *L'Arioste en France*, t. II, p. 214. M. Gioranescu date ce manuscrit d'approximativement 1722.

13. Cf. E. R. Briggs, article cité, p. 510.

14. Selon Rolli — et son journal montre qu'il est effectivement préoccupé par des problèmes de traduction — Pérelle avait songé à traduire le *Paradis perdu*. Voici ce qu'écrivit Rolli : « Lorsque j'étais en France, je fis connaissance avec quelques Français, personnes d'esprit et de goût, qui entendant l'anglais, avaient lu le *Paradis perdu* de Milton. Ils ne pouvaient s'empêcher d'admirer le combat dont il s'agit ici [la guerre des Anges], et ils regardaient cette description comme un des plus beaux morceaux de poésie qu'il y eut. Un d'entr'eux dont le nom ne me revient pas à l'esprit, mais ami intime de l'illustre et savant Vénitien l'abbé Conti, avait entrepris la traduction du poème dont je parle : et comme de mon côté j'en avais traduit les deux premiers livres, il les lut et m'avoua que la langue italienne était de toutes les langues la plus convenable pour une pareille traduction ». (*Examen de l'Essai de M. de Voltaire*, p. 23.) Le Français dont Rolli a oublié le nom est certainement Pérelle.

15. Traduction des *Remarques sur Homère* de Pope, p. 57. Traduction attribuée à Pérelle par Barbier.

L'interlocuteur de Pérelle dans cette conversation sur l'épopée était l'abbé Conti, et ce pourrait bien être ce Vénitien, introduit dans les milieux littéraires parisiens, qui attira l'attention de Pérelle sur l'œuvre de Milton. Conti s'employait en effet à faire connaître le *Paradis perdu*, qu'il admirait beaucoup et dont il avait aussi entrepris une traduction dès avant 1715<sup>16</sup>. Nous avons un témoignage de cette admiration et de son désir de la faire partager dans une lettre à Madame la Présidente Ferrant du 13 août 1719. Conti y discute de la possibilité du merveilleux chrétien et tout en accordant qu'« il ne faut pas badiner avec la Religion », il considère comme « iconoclaste » de vouloir censurer Raphaël ou Michel-Ange pour avoir choisi des sujets religieux, et il ajoute :

La poésie a ses images comme la peinture [...] Si j'ai donc le talent de représenter Dieu, les Anges et les Démon avec leur dignité, comme ont fait le Tasse et Milton, n'est-il pas vrai que je pourrai me moquer de toutes les critiques des Iconoclastes.

Et après avoir justifié ainsi d'un point de vue religieux le merveilleux chrétien, il met en avant la beauté de celui de Milton :

Vous préférez vos Divinités païennes à mes Anges, et à mes Démon ; vos Divinités donnent selon vous plus de tableaux, plus de situations, plus de sentiments. Vous les exposez en perspective, et il n'y a rien de plus amusant que de vous voir promener dans ces jardins, où vous trouvez un berger dans chaque fleur ; avec une imagination si pathétique, Madame, vous ne seriez pas mal placée dans le Paradis de Milton, où les fleurs qui naissent sous les pas d'Eve, et le nouveau Soleil qui répand des couleurs si belles et si variées sur le lit de nos premiers Parents ne vous donneraient pas moins de plaisir que leurs tendresses réciproques. Vous seriez charmée du premier coup d'œil qu'Adam donna à Eve, et au monde ; et vous ne seriez pas moins touchée de la tristesse qui l'accablait lorsqu'il reconnut son péché, et les misères de ses descendants. Nous sentons en nous que nous aurions les mêmes sentiments si nous étions à la place de ces premiers hommes ; et comme nous souhaiterions leur bonheur, et leur innocence, ainsi nous sommes fort pénétrés de leur malheur, et de leur crime qui a entraîné le nôtre. La description de la crainte qu'avait Adam de rentrer dans le néant en se livrant la première fois au sommeil, la description que l'Ange lui fait des mouvements et de la situation des corps célestes, est remplie de beautés poétiques les plus touchantes. Milton a introduit une très grande variété dans son ciel et dans son Enfer. Raphaël n'a pas le caractère de Michel, Satan n'a pas le caractère de Belzébuth ; chaque Ange a sa douceur et sa force ; chaque Démon a sa férocité, son orgueil et son désespoir ; chacun agit selon sa qualité ; et les qualités différentes forment un contraste admirable.

Le combat des Géants n'est qu'une peinture bien faible du combat des Anges, et les Démon foudroyés par le Verbe valent bien vos géants foudroyés par Jupiter. Le Père éternel de Raphaël qui repousse avec ses mains la Lune et le Soleil, n'est pas si grand que le Verbe de Milton sur son chariot. Je vous renvoie à la belle description que Mon. Addison en a fait dans sa comparaison des Poètes Anglais.

Le Chaos, le Péché, la Mort, quoique des personnages allégoriques, inspirent des idées aussi noires, et aussi tristes que Charon, les Furies et Cerbère. Satan qui soutient sur ses épaules un bouclier aussi grand que la Lune vue par le télescope, qui brise les portes de l'Enfer, qui menace le Chaos et le Soleil, ne me semble pas moins effroyable que Pluton ; l'Enfer de Dante me fait plus de peur que celui de Virgile. Le Pandémonium de Milton, les Châteaux, les Palais et les Jardins de l'Arioste et du Tasse sont des bâtiments, Madame, qui ne cèdent en

16. Les Italiens ont admiré l'épopée anglaise plus tôt que les Français. Sur ce point, voir les ouvrages d'E. ALLADOLI et G. E. DORRIS.

rien en magnificence et en délices aux Jardins et au Palais du Soleil et de Vulcain <sup>17</sup>.

Si l'admiration de Conti s'appuie en partie sur la critique d'Addison, elle vient surtout de sa familiarité avec l'Arioste et le Tasse dont il parle longuement dans la suite de la lettre. Ces auteurs lui ont donné le goût d'une certaine féerie chrétienne (« J'aime passionnément de voyager avec Astolphe à la lune, et avec Ubalde aux Iles fortunées »). Le plaisir de l'imagination que ressent Conti à la lecture du *Paradis perdu* lui fait prendre le contre-pied des affirmations célèbres de l'« iconoclaste » Boileau. Le fantastique chrétien rencontre trop de résistance <sup>18</sup> en France pour que son éloge de Milton y éveille, en apparence, beaucoup d'écho ; mais à un moment où tout est remis en cause dans le domaine de la poésie, on peut penser qu'il a trouvé quelques esprits attentifs.

### 3. Les Anglais - Ramsay.

Les Italiens ne furent pas les seuls à faire connaître le *Paradis perdu*. Des Anglais célèbres ont dû également parler de Milton. Je pense moins à Bolingbroke, qui a bien mentionné le *Paradis perdu* au jeune Voltaire songeant à une épopée <sup>19</sup>, qu'à l'évêque Atterbury. Celui-ci, parti pour l'exil au moment où Bolingbroke rentrait en Angleterre, était un miltonien convaincu. Jeune, il avait écrit une analyse de l'action du poème, et dans une lettre à Pope antérieure à sa venue en France, il exprime toute son admiration pour l'épopée <sup>20</sup>. En partant pour l'exil en 1723, il s'en applique les derniers vers : « The world is all before me... » <sup>21</sup>. Bien qu'il parlât mal le français, il s'était lié en France avec des hommes de lettres. Il eut plaisir en particulier à s'entretenir avec La Motte-Houdar sur le problème de la rime, expliquant à ce dernier que, bien qu'il ne fût pas lui-même un partisan de la rime, il doutait qu'on puisse trouver en français une harmonie qui en fût l'équivalent <sup>22</sup>. Il est difficile de croire que Milton ne fut pas cité dans une telle conversation.

D'autant plus que quelques années auparavant, c'est précisément à propos du débat sur la possibilité du vers non rimé que A.-M. Ramsay

17. A. Conti, *Prose e poesie* (Venise 1739), t. II, p. xcii à xcv.

18. En ce qui concerne par exemple le merveilleux du Tasse, voici comment, en 1722, Folard commente le concile des Démon de la *Jérusalem délivrée* :

Ah, quand je vois dans Messire Torquat  
Ces noirs seigneurs dans leur Sénat  
Avec leurs oreilles velues,  
Leurs pieds d'autour et leurs têtes cornues,  
Leurs nez crochus, leurs yeux de chat-huant  
Écoutant Lucifer, tout pensifs et tout mornes...

(Cf. Cioranescu, *op. cit.*, p. 215).

19. Cf. Chapitre suivant. Il n'est question de Milton qu'une fois, et très incidemment, dans l'œuvre de Bolingbroke.

20. Cf. Atterbury, *Memoirs and Correspondance*, p. 35 et 204. Fragment d'une lettre à Pope du 8 nov., 1717 : « I protest to you this last perusal of him [Milton] has given me such new degrees I will not say of pleasure, but of admiration and astonishment that I look upon the sublimity of Homer and the majesty of Virgil with somewhat less reverence than I used to. »

21. *Correspondance*, t. III, p. 252.

22. *Ibid.*, t. II, p. 161-162. Atterbury connaissait bien aussi Desfontaines. Quand la traduction de Dupré fut publiée, il montra de l'intérêt pour elle.



avait fait référence à Milton et à son épopée, sans les nommer, il est vrai. Dans un *Discours de la poésie épique* destiné à servir de préface au *Télémaque*, Ramsay, très influencé par les « modernes », considère l'œuvre de Fénelon comme une épopée. Il utilise le *Paradis perdu* dans la défense de la prose poétique qu'il présente à ce propos. Se souvenant de la courte page intitulée *On Verse* qui figure en tête du *Paradis perdu*, et s'en inspirant, il s'en prend vivement à la rime, qu'il traile d' « invention des nations barbares » (Milton : « the invention of a barbarous age ») des « Peuples du nord » qui « ne connurent d'abord d'autre harmonie dans les paroles qu'un vain tintement de syllabes monotones » (Milton : « the jingling sound of like endings »). Ramsay ajoute : « Quelques Italiens, quelques Espagnols ont tâché d'affranchir leur versification des gênes de la rime » (Milton : « some both Italian and Spanish poets of prime note have rejected Rime both in larger and shorter works »). Après avoir ainsi plagié Milton, Ramsay le cite comme modèle de poésie non rimée :

Un poète anglais y a réussi merveilleusement, et a commencé avec le même succès d'introduire les inversions de phrases dans sa langue. Peut-être que les Français reprendront un jour cette noble liberté des Grecs et des Romains<sup>23</sup>.

Ramsay ne veut pas voir tout ce qui sépare la poésie miltonienne de la prose poétique, et quand il affirme que

Ce qui fait la poésie n'est pas le nombre fixe et la cadence réglée des syllabes, mais la fiction vive, les figures hardies, la beauté et la variété des images. C'est l'enthousiasme, le feu, l'impétuosité, la force, un je ne sais quoi dans les paroles et les pensées que la nature seule peut donner<sup>24</sup>.

il oublie, volontairement ou non, un aspect essentiel de la poésie miltonienne, mais il est intéressant de noter que le *Paradis perdu* est cité pour la défense d'une poésie moins soucieuse de perfection formelle que de force et de puissance de choc. Ramsay entrevoit par le modèle miltonien la possibilité d'un renouvellement de la poésie.

#### 4. Le Journal littéraire.

Saint-Hyacinthe et Ramsay, s'inspirent-ils l'un de l'autre, ou s'agit-il d'une simple rencontre ? L'année même du *Discours* de Ramsay, le *Journal littéraire* publie son étude sur la poésie anglaise. Un éloge de la prose « forte, hardie, mesurée et harmonieuse » du *Télémaque*, qu'il estime ne pas être inférieure « aux vers non rimés des Anglais » y introduit Milton. Mais Saint-Hyacinthe, journaliste, veut surtout présenter le *Paradis perdu* à ses lecteurs. Il lui consacre une dizaine de pages qui sont d'abord un résumé de l'œuvre, mais qui contiennent aussi quelques vues critiques. Dans l'ensemble, la présentation du poème est élogieuse : Saint-Hyacinthe commence par noter le cas que les Anglais en font et estime leur opinion justifiée : « il mérite l'estime et l'admiration dont il a toujours été honoré »<sup>25</sup>. Pourtant le sujet lui paraît peu convenable à une épopée :

23. *Discours de la poésie épique*, p. XLVIII.

24. *Ibid.*, p. XLVI.

25. *Journal littéraire*, 1717, p. 178. L'attribution à Saint Hyacinthe proposée par

Il est vrai que quand on considère d'abord le choix du sujet, on croirait plutôt que cette pièce vient des petites maisons que du cabinet d'un homme d'un bon sens admirable [...] Ce sujet est le *Paradis perdu*, dont l'Écriture Sainte nous dit si peu de choses qu'on court le risque de le falsifier en voulant le relever par des ornements poétiques (p. 178).

Mais la manière dont est traité cet impossible sujet fait oublier les premières réserves : « le raisonnement est étourdi par des beautés continuelles qui l'occupent trop pour lui permettre aucune autre attention ».

Saint-Hyacinthe signale au début de son analyse du poème « l'invocation de cette Muse divine et sacrée qui inspira à Moïse la description de la création de l'univers ». Puis il donne de l'œuvre un résumé assez succinct, qu'il mêle d'appréciations. Il préfère nettement les scènes du jardin d'Eden, et en particulier deux passages. Le premier est le dialogue entre Adam et Eve dans lequel celle-ci raconte à Adam le rêve que Satan lui a inspiré et Adam disserte sur l'origine et la nature des rêves (*P.L.* V, v. 28-128). Saint-Hyacinthe y voit « la philosophie la plus juste et la plus solide ornée de toutes les beautés dont la poésie peut être susceptible ». Le second passage est le récit que fait Adam à Raphaël, racontant son éveil dans le jardin d'Eden et la création d'Eve (*P.L.* VIII, v. 249-490) :

Ce dernier article fait mieux sentir à mon avis le génie merveilleux de M. [sic] Milton que tout le reste de son poème [...] Toutes ces choses-là sont pensées et énoncées d'une telle manière qu'on est porté à croire que c'est un récit fidèle de ce que le premier couple humain a senti, exprimé et fait (p. 182).

C'est au nom du naturel, du vrai et du touchant que Saint-Hyacinthe privilégie ces épisodes humains. Il y voit le naturel humain dans toute sa pureté. Il aime l'« innocente tendresse », la « pudeur naïve » de ces scènes. Il y trouve le respect de la nature et des mœurs. Adam et Eve sont décrits « selon leur nature et la pureté de leurs mœurs, c'est ainsi qu'ils devaient sentir, s'exprimer, et agir ». Pour juger le *Paradis perdu*, Saint-Hyacinthe garde donc les critères de l'esthétique classique.

Ce pourquoi, jugeant au nom des convenances, il blâme l'indécence de la scène lascive qui suit le péché (*P.L.* IX, v. 1013-1045) :

Ce changement de l'amour de nos premiers parents semble n'être pas trop bien dans sa place dans un poème de cette nature ; l'auteur le décrit d'une manière si naturelle qu'il rapporte même la lassitude qui avait suivi leurs embrassements [...] tableau plus propre à exciter des désirs pareils qu'à faire regarder avec pitié et horreur cet effet du premier péché (p. 184).

et il oppose à Milton la retenue d'Homère et celle de Virgile. Autre reproche fait au *Paradis perdu*, sa théologie, dans laquelle Milton a eu le tort d'exprimer trop ouvertement « ses opinions particulières », sans qu'il nous soit dit, d'ailleurs, quelles étaient ces opinions. Mais surtout Saint-Hyacinthe n'aime pas le merveilleux du poème. Il conclut ainsi son examen :

---

Naves (*Goût de Voltaire*, p. 123) me paraît confirmée par le fait qu'en 1732 Saint-Hyacinthe critique de nouveau le *Paradis perdu* et porte sur le poème un jugement voisin de celui de 1717.

L'auteur [...] a été trop amateur de merveilleux et trop poète dans les combats entre les bons et les mauvais anges et plusieurs autres particularités qui regardent la chute des démons et des hommes. Il y a grande apparence qu'il ne faut pas prendre à la lettre le petit nombre de circonstances que les livres sacrés nous ont rapportées ; si dans d'autres endroits ils nous donnaient la signification propre de ces expressions figurées et mystérieuses, un poète en pourrait faire usage aussi, puisque nous en aurions alors la clé. Mais à présent, le merveilleux qu'on peut tirer ne saurait qu'orner un poème par des discours vides de sens, et qui n'excitent pas la moindre notion dans l'esprit (p. 188).

Saint-Hyacinthe a donc su reconnaître les sources bibliques de Milton, mais il est caractéristique de son rationalisme qu'il en suggère une interprétation figurée, c'est-à-dire qui rejette tout le contenu imaginaire. La résistance au merveilleux miltonien est aussi une résistance au merveilleux biblique. Incapable de donner une signification claire à certains aspects de ce merveilleux, la critique classique le refuse comme un discours vide.

Le *Paradis perdu* embarrasse Saint-Hyacinthe, et il semble l'admirer plutôt malgré lui. Une contradiction implicite dans sa critique en témoigne. Il annonce au début de son analyse des beautés étourdissantes, qui suspendent l'usage de la raison. Mais celles qu'il cite sont justement les plus raisonnables et même, dans le discours d'Adam sur les rêves, les plus raisonnantes. C'est que l'esthétique classique à laquelle il se réfère refuse justement de se laisser « étourdir ». L'œuvre l'attire, l'intéresse, et en même temps il a sans doute pu constater l'estime qu'avaient pour elle beaucoup d'Anglais. Mais il ne peut exprimer nettement son admiration, et il semble qu'il se produise un conflit entre son jugement critique et sa sensibilité<sup>26</sup>. Conti rencontre également des difficultés, à en juger par sa lettre, pour convaincre sa correspondante française. Les raisons de cette résistance, due à la force sur les esprits de l'esthétique classique, sont trop connues pour que j'y insiste, et nous n'avons pas pour le moment assez de données pour en affiner l'analyse. Mais l'attrait que le poème commence à exercer mérite qu'on s'y arrête, car il nous montre que dans la crise que subit la poésie du début du 18<sup>e</sup> siècle, le désir d'une poésie éblouissante et sublime comme Ramsay essaie de la définir se fait sentir à beaucoup.

---

26. Cette attitude fait penser à celle de Voltaire une dizaine d'années plus tard. Rappelons que Saint-Hyacinthe, venu en France en 1718, était alors en bons termes avec Voltaire. Il assista à ses côtés à une représentation d'*Œdipe*, et Voltaire lui-même déclara, dit-on, à cette occasion « Votre suffrage, Monsieur, me flatte plus que celui de toute cette assemblée » (Cf. Notice de Leschevin à l'édition de 1807 du *Chef d'œuvre d'un inconnu*). A-t-il parlé du *Paradis perdu* à Voltaire qui commençait de s'occuper d'épopée ?

Plus tard, malgré la brouille qui sépara les deux hommes, l'opinion de Saint-Hyacinthe et celle de Voltaire se rapprochèrent encore plus. Dans sa *Déification du Docteur Aristarchus Masso* (1732), il écrit :

Milton, un Anglais célèbre, poète fécond, merveilleux, soit que l'on considère la grandeur de son imagination, la force de son expression, l'art, l'enthousiasme, en un mot tous les talents poétiques ; mais si peu judicieux dans le choix de ses sujets qu'avec tous ces talents merveilleux, il n'a pu traiter ces sujets sans bizarrerie et sans indécence (page 128).

Ce qui est très proche du Voltaire de 1733 (voir chapitre suivant).

## II. SUBLIME ET POÉSIE RELIGIEUSE

Malgré les conversations entre Atterbury et La Motte et la préface de Ramsay, le *Paradis perdu*, à peine connu, n'a pas pu jouer un rôle important dans la querelle sur la rime. Pas plus qu'il ne fut cité dans la discussion sur le sublime, qui a duré jusqu'en 1710. Mais il faut quand même en rappeler quelques données : sublime est en effet l'épithète qui fut constamment appliquée au poème de Milton, et les difficultés que soulève cette notion de sublime ainsi que le désir d'un renouvellement de la poésie qui est révélé à son propos permet de mieux comprendre l'accueil que reçut le *Paradis perdu* en France.

## 1. Boileau et le sublime.

Dans sa présentation et sa défense de Longin, Boileau, on l'a noté, se trouve entraîné par le rhéteur grec plus loin qu'il n'aurait peut-être voulu. Car dans sa volonté de définir clairement ce qu'il faut entendre par sublime<sup>27</sup> il est amené à faire une distinction capitale en séparant le sublime du majestueux :

Il faut donc savoir que par sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime, mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots, mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles<sup>28</sup>.

Sans doute toute la rhétorique de Boileau s'emploie-t-elle à masquer les conséquences d'une pareille définition, mais celles-ci sont visibles. Dans l'*Art Poétique* il est fort peu question de sublime : Boileau y note simplement qu'on peut choisir de traiter un sujet « sublime » (Chant I, p. 157). Il n'y fait pas la distinction que nous venons de voir, et on le comprend. C'est qu'une telle définition du sublime fait de cette qualité suprême d'une œuvre quelque chose d'absolument inaccessible à toute règle ou recette, et même à toute raison. Les mots d' « extraordinaire » et de « merveilleux » employés par Boileau expriment suffisamment cet échec de l'approche rationnelle du concept. Celui-ci se définit uniquement par ses effets : il « ravit, transporte ». On sent le danger, pour un classique, d'une telle définition.

Le sublime, c'est l'éblouissement contre la clarté. C'est bien dans cette perspective qu'entraîné par Longin et par les nécessités de la dispute avec Huet, Boileau est amené à commenter le début de la *Genèse* : c'est le célèbre *Fiat Lux* qu'il invoque à l'appui de sa définition du sublime :

« Dieu dit : Que la lumière se fasse ; et la lumière se fit ». Le tour extraordinaire d'expression qui marque si bien l'obéissance de la Créature aux ordres du Créateur, est véritablement sublime et a quelque chose de divin (p. 338).

27. Ce concept n'est pas défini dans Longin car son traité se présente comme le complément d'un autre traité de rhétorique, aujourd'hui perdu, celui de Cecilius.

28. Préface au *Traité du Sublime*, p. 338.



L'Art Poétique prend bien soin d'éliminer de la création littéraire toute référence religieuse. C'est une conjonction d'astres qui y forme le poète, et surtout le travail et la réflexion. Tout ceci est contredit par l'introduction du sublime : quand Boileau revient sur ce concept, notamment dans la dixième *Réflexion critique* sur Longin, il ne peut que reprendre, à propos du même texte de la *Genèse*, une définition du même ordre :

Je pourrais vous répondre [...] que le sublime n'est pas proprement une chose qui se prouve et se démontre ; mais que c'est un Merveilleux qui saisit, qui frappe, et qui se fait sentir (p. 546).

Dans le même texte Boileau mêle à l'exemple sacré des exemples profanes, pris en partie dans Longin lui-même, mais aussi dans Corneille : « le « Qu'il mourût » et le « Moi » de Médée. Les exemples sont destinés à bien distinguer l'effet de sublime du style sublime, et à montrer que cet effet peut être obtenu par les mots les plus simples. Mais à condition que ces mots aient un pouvoir de choc et d'entraînement qui appartient au domaine de l'indéfinissable.

## 2. Le sublime biblique.

Daniel Huet répugne à voir l'Écriture Sainte citée dans un traité de rhétorique. S'il hésite à qualifier de sublime le début de la *Genèse*, c'est essentiellement pour ne pas appliquer à ce texte des critères appartenant à la littérature profane : comment concevoir que Moïse ait pu travailler son texte comme un rhéteur ? Le sublime n'est donc pas dans l'agencement verbal, mais dans la chose elle-même. Il démontre longuement que la tournure employée dans le *Fiat Lux* est très commune en hébreu<sup>29</sup> et que tout le talent de Moïse fut de s'effacer devant la parole divine qui est le « véritable sublime, le sublime original »<sup>30</sup>. Huet veut donc renvoyer Boileau à l'étude des textes profanes au point que ce dernier s'irrite de sa « hauteur calviniste »<sup>31</sup>. Mais l'aigreur qu'ils ont mise à la discussion n'empêche pas que les deux hommes soient largement d'accord sur le fond. Pour l'un comme pour l'autre, le sublime révèle ce que l'homme peut concevoir de plus élevé, c'est-à-dire le sacré. Il est caractéristique que ce soit à propos du sublime que Boileau, qui habituellement ne s'aventure pas dans les livres sacrés, est amené à analyser un texte biblique. Tout naturellement leur conception du sublime conduit à une poésie d'essence religieuse. Aussi Daniel Huet, qui a consacré de nombreuses pages à montrer, « avec érudition et délire »<sup>32</sup> que toute la mythologie païenne était une imitation de la mythologie biblique, propose un rapprochement entre le sublime et la parole divine qui fait remonter toute poésie à ce sublime original de l'inspiration divine. Si des hommes simples comme Moïse peuvent atteindre au plus haut sublime sans les artifices de la rhétorique, c'est

29. Ici Huet insiste sur une certaine manière de syncoper le récit qui ressemble beaucoup à ce que fait Auerbach quand il oppose récit homérique et récit biblique, *Mimesis*, chap. I.

30. Lettre à Montausier, p. 286.

31. *Réflexion X sur Longin*, p. 557.

32. L'expression est de A. Monod, in *De Pascal à Chateaubriand*, p. 88.

qu'avant le Déluge une certaine poésie prophétique était tout naturellement inspirée par le souffle divin. « Certum hoc hominum genus saepe afflatum numine multa praedixisse »<sup>33</sup>. Daniel Huet n'en tire aucune conclusion pour le présent, sinon celle du caractère intouchable de cette poésie prophétique. Il n'en est pas moins vrai que, pour lui, la plus sublime poésie est dans ce contact perdu avec la divinité.

Fénelon affirme également le caractère sublime de la Bible :

Jamais Homère n'a approché de la sublimité de Moïse dans ces Cantiques, particulièrement le dernier, que tous les enfants des Israélites devaient apprendre par cœur. Jamais nulle ode grecque ou latine n'a pu atteindre à la hauteur des Psaumes. Par exemple celui qui commence ainsi :

Le Dieu des dieux, le Seigneur a parlé et il a appelé la terre.  
surpasse toute imagination humaine<sup>34</sup>.

Si, pas plus qu'Huet, Fénelon ne prétend donner l'exemple de Moïse en modèle aux littérateurs de son temps, ce sublime étant trop divin, il en tire cependant quelques conclusions qui tendent à séparer la poésie de toute technique d'expression. L'Écriture Sainte « est pleine de poésie, dans les endroits mêmes où l'on ne trouve pas une trace de versification » (p. 322). Aussi Fénelon souhaite-t-il voir réduire le rôle de la rime dans la poésie française. Pour lui le sublime de la poésie — qui est l'essentiel — vient du sublime de ses pensées et de ses images : Ramsay n'a fait, dans le texte cité plus haut, que s'inspirer directement de son maître.

### 3. Les modernes et l'inspiration mosaïque.

Les modernes s'inspirent très largement de ces nouvelles conceptions de la poésie. Tout n'est pas « géométrie » chez eux. La Motte, s'interrogeant sur le sublime à propos de l'ode, cite à nouveau les paroles de Moïse, et s'il insiste sur l'importance de la nouveauté dans le sublime, le justifie par l'effet de surprise qu'elle crée. Car il est de l'essence du sublime « de faire une impression vive sur les esprits et de les frapper d'admiration »<sup>35</sup>. L'abbé Juillard de Jarry, ami de La Motte, fait précéder un choix de *Poésies chrétiennes et morales* d'une préface dans laquelle il insiste sur les origines chrétiennes de la poésie, et affirmant que c'est dans la Bible que se trouvent « les beautés de la plus sublime poésie », écrit :

La vraie poésie n'est pas dans la mesure et la rime des vers, elle est dans la richesse de l'expression, le sublime de la pensée, de l'image, de l'harmonie. Je la trouve, cette poésie toute merveilleuse, dans les écrits où la prose en évite les nombres, en y faisant entrer son élévation.

La poésie n'est donc pas pour lui produite par l'esprit, mais « enfantee » par l'âme :

C'est pour cela que la langue latine exprime par le même mot le poète et le prophète, parce que l'inspiration fait l'un et l'autre<sup>36</sup>.

33. *Demonstratio*. Proposito IV, p. 386.

34. *Dialogues sur l'Eloquence*, p. 277. Cité par Litman, *op. cit.*, p. 215.

35. *Discours sur l'Ode*, p. 46.

36. *Poésies chrétiennes héroïques et morales*. Préface. (non paginé).

Or, cet admirateur de la poésie biblique, qui écrit que « les premiers poètes du monde furent des hommes extraordinairement inspirés du ciel » n'est pas un admirateur sans réserve de l'antiquité classique. Il pense qu'Homère, s'il était moins antique, serait critiqué :

Un lecteur dédaignant la belle nouveauté  
Dans la rouille souvent croit voir une beauté <sup>37</sup>.

Et dans l'*Enéide*, il aperçoit surtout « un chef-d'œuvre ébauché ». Fénelon, que Juillard admire beaucoup, n'aurait pas souscrit à ses jugements ; mais justement l'équilibre fénelonien, délicat et instable, n'est plus maintenu autour de 1715. Une attitude plus critique envers les modèles grecs et latins et l'insistance sur le modèle biblique découlent presque logiquement du concept de sublime.

Frain du Tremblay en est un exemple particulièrement net. Son *Discours sur l'origine de la poésie* (1713) regarde les Grecs comme de simples imitateurs des Hébreux. Ils ont eu connaissance de la poésie hébraïque, et ils l'ont dénaturée <sup>38</sup>. S'ils ont pu parler d'enthousiasme et de fureur poétique, et considérer les poètes « comme des hommes inspirés, comme les interprètes des dieux, en un mot comme des devins et des prophètes », c'est que « les cantiques du peuple de Dieu marquaient visiblement ce caractère, cette inspiration, cet esprit de divination et de prophétie dans les hommes qui les avaient composés » (p. 30). La notion de fureur poétique n'est donc qu'un reflet dégradé de l'inspiration mosaïque. Dans cette perspective, Frain du Tremblay s'attaque à ceux qui mettent à égalité les deux inspirations. Il s'en prend vivement au Père Le Bossu qui a osé comparer poésie profane et poésie sacrée, et écrire qu'« il y a des muses chrétiennes comme des païennes ». Un Français et un chrétien, affirme-t-il, ne doit « cultiver de ces muses que les chrétiennes et les françaises » <sup>39</sup>. Il rappelle qu'Adam, qui a nommé les animaux, fut le premier de tous les poètes, et donne en modèle l'inspiration de Moïse. La poésie doit donc faire un retour à ses véritables origines, et elle y trouvera le vrai sublime.

Une telle attitude est évidemment celle d'esprits religieux : elle peut expliquer pourquoi le *Paradis perdu* fut assez bien accueilli par les *Mémoires de Trévoux*, périodique dans lequel cette conception de la poésie se trouve exprimée <sup>40</sup>. Car ce retour au début du 18<sup>e</sup> siècle

37. *Épître à M. de la Motte sur sa traduction de l'Iliade*, p. 101.

38. Cette idée ne lui est pas particulière : Madame Dacier estime aussi qu'Homère est souvent proche de la Bible, par la théologie (la chute de Vulcain notamment rappelant la chute de Satan) et par le caractère primitif des mœurs qu'il décrit. Mais elle en tire, bien entendu, des conclusions toutes différentes. Cf. N. Hepp, *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle*.

39. *Ibid.*, p. 66. Frain du Tremblay n'a guère d'estime pour les épopées historiques et chrétiennes du 17<sup>e</sup> siècle, mais il cite par contre des auteurs contemporains, en particulier les *Cantates* composées par La Motte sur l'histoire sainte.

40. Voir en particulier *Mémoires de Trévoux*, août 1735 : Lettre de M. l'Abbé\*\*\* au révérend Père\*\*\*, p. 1541-1562. En voici un extrait :

Par le mot de poésie dont je viens de me servir, je ne crois pas que l'on doive entendre ce langage qui tire une partie de son mérite d'une certaine mesure réglée par la quantité, comme chez les Grecs et les Latins, ou cette sorte de vers dont les grâces consistent en partie dans la rime [...] On doit donc prendre ici le terme de poésie dans le même sens que les vrais connaisseurs le prennent quand il

à une conception religieuse de l'inspiration poétique<sup>41</sup> crée un climat très favorable au *Paradis perdu*, poème placé entièrement sous le signe de cette inspiration mosaïque que Frain du Tremblay déclare nécessaire à la grande poésie. Tout en montrant la plus grande admiration pour la littérature classique — les réminiscences des grands poètes grecs et latins sont innombrables dans son œuvre — Milton regardait cette antiquité païenne comme très inférieure à la tradition chrétienne, et ses mythes comme un reflet dégradé des mythes chrétiens. Son épopée se conforme à la tradition classique, mais pour la dépasser et la détruire à la lumière de la vérité chrétienne.

Il n'est donc pas surprenant que le *Paradis perdu* ait d'abord intéressé les « modernes ». Les « anciens », très repliés sur l'antiquité grecque et latine, n'ont que méfiance vis-à-vis de ce qui vient de l'étranger. La ridicule querelle que Madame Dacier fit à Pope à propos de la Préface de ce dernier à son *Iliade*<sup>42</sup> en est un exemple. Mais surtout parce que, à travers la confuse discussion sur le sublime, les modernes remettent en cause un aspect fondamental de la doctrine classique concernant les rapports entre religion et littérature. Quand Ramsay, auteur lui-même de poèmes religieux, d'une part donne le *Paradis perdu* comme modèle de libération des contraintes formelles, et d'autre part prône une poésie reposant essentiellement sur « l'enthousiasme, le feu, l'impétuosité », il nous montre l'intérêt que le poème de Milton peut avoir pour cette conception nouvelle de la poésie. D'autant plus que la critique classique a entièrement discrédité les grandes tentatives d'épopée biblique du siècle précédent<sup>43</sup>.

#### 4. Une épopée biblique de Charles Perrault.

Dans les dernières années du 17<sup>e</sup> siècle un essai d'épopée religieuse vaut d'être signalé, à cause de sa ressemblance avec le *Paradis perdu*. C'est l'œuvre d'un « moderne », Charles Perrault, qui a publié en 1697 un « poème héroïque » en quatre chants intitulé *Adam ou la Création de l'homme, sa chute, sa réparation*. Ce n'est pas le premier poème chrétien de l'auteur du *Parallèle entre les Anciens et les Modernes*, mais il est piquant de voir que celui-ci reprend exactement le sujet du *Paradis perdu*, et si on met de côté les scènes célestes et infernales, un schéma très voisin. Le premier chant de ce poème d'un peu moins de deux mille vers au total raconte la création du monde, celle d'Adam, sa vie dans le Paradis terrestre, et la création d'Eve. Le deuxième chant décrit le démon et ses plans, la tentation, le péché et les reproches du Seigneur, le bannissement du jardin, et par le biais d'un songe, l'avenir commence à être révélé à Adam : à la fin du

s'agit des psaumes et des cantiques des Hébreux : c'est là que le poète sacré, libre de l'esclavage de la mesure se livre à l'Esprit divin qui l'inspire (p. 1550-1551).

41. Il ne me semble pas entièrement exact de dire comme le fait Litman à propos de La Motte (*op. cit.*, p. 223) que les raisons des attaques de La Motte contre la poésie traditionnelle sont fondamentalement différentes de celles de Fénelon. Auteur de poésies sacrées, La Motte me semble au contraire participer d'une conception du sublime très voisine, en insistant, il est vrai, sur la nouveauté dans le sublime.

42. Cf. Noëmi Hepp, *op. cit.*, p. 643.

43. Cf. R. A. Sayce, *The French Biblical Epic in the Seventeenth Century* (Oxford, 1955).



chant, celui-ci voit l'histoire des hommes jusqu'au Déluge : le meurtre de Caïn, le mariage des anges et des filles des hommes, etc. Le troisième chant continue de résumer l'Ancien Testament, et le quatrième correspond au Nouveau. Les similitudes du plan avec le poème de Milton ne signifient nullement que Perrault ait copié l'œuvre anglaise, ni même qu'il l'ait connue<sup>44</sup>. Le poème de Perrault nous retient parce qu'il révèle un intérêt pour le sujet qui n'a pas attendu l'arrivée en France du *Paradis perdu*, et ceci non pas chez un pédant à l'écart du monde ou un auteur confit en religion, mais chez un homme ouvert aux idées les plus nouvelles<sup>45</sup>.

Même si, comme après tout il n'est pas impossible, Perrault a eu connaissance de l'épopée anglaise, le texte de son poème est beaucoup plus près de l'Écriture Sainte que du *Paradis perdu*. Mais comme Milton, il commence en invoquant le Saint Esprit :

Esprit Saint, pur amour, dont l'ardeur ineffable  
Conçut tous les desseins de cette œuvre admirable,  
De ce riche tissu de prodiges divers ;  
Viens toi-même en former le récit dans mes vers.

(Chant I, p. 2.)

Comme la brièveté de son poème comparée à l'ampleur de son sujet le fait aisément concevoir, le texte est très sec, donnant souvent l'impression d'être un résumé du texte biblique, et n'a aucune des richesses imaginaires de l'anglais. Voici par exemple comment le Démon entre en scène :

Cependant le Démon dans sa demeure sombre,  
Effroyable séjour de la flamme et de l'ombre,  
Apprit en frémissant le haut comble d'honneur  
Où l'homme est élevé par la main du Seigneur,  
A ce brillant éclat il s'irrite, il se trouble,  
Et sa noire fureur s'aigrit et se redouble.

(II, p. 24.)

La courte description de l'Enfer qui suit est sans le moindre relief, ainsi que les scènes tirées de la Bible. Un des rares passages que Perrault développe un peu longuement est celui du meurtre de Caïn, et là, il lui arrive d'être plus expressif et de broder sur le texte biblique davantage que Milton. Voici comment il décrit le feu allumé par Caïn pour son sacrifice :

L'autre flamme noirâtre, avec peine allumée,  
Sur celui qui l'offrait, repoussait la fumée,  
Et faible ne pouvant s'élever vers le Ciel  
Lui remplissait le cœur d'amertume et de fiel<sup>46</sup>.

44. Il avait sans doute l'esprit curieux, et il aurait pu se procurer la traduction latine du poème. Mais rien ne permet d'étayer une telle hypothèse, difficile à vérifier et assez peu vraisemblable.

45. Trop ouvert, pourrait-on me dire : dans l'atmosphère de dévotion de cette période du règne de Louis XIV, ces poèmes religieux peuvent être un signe d'opportunisme. Mais M. Soriano, qui signale cet opportunisme dans ses *Contes de Perrault* (p. 279 sq.) a raison de voir plus loin, et d'y distinguer le symptôme d'une modification de l'équilibre social. Nous retrouverons cette modification à propos de l'héroïsme dont nous parlerons un peu plus loin.

46. P. 37. Cf. *P.L.* XI, 443-444.

On reconnaîtra dans ces vers une écriture qui rappelle celle du 16<sup>e</sup> siècle, et surprend en 1697. Rien n'y rappelle le poème anglais.

Si cette rapide comparaison n'a servi qu'à séparer les deux œuvres, il faut noter que Charles Perrault rencontre des critiques qui ressemblent beaucoup à celles qui seront faites au *Paradis perdu*. Il s'en explique dans la *Préface* de son œuvre. On blâme son héros, dit-il, parce qu'il « n'agit point », on critique son sujet :

Ils ont prétendu qu'il n'y avait pas là de quoi faire la matière d'un Poème héroïque, où l'on doit raconter quelque grande entreprise d'un héros conduite à une heureuse fin après plusieurs obstacles surmontés.

Perrault se défend :

J'ai dit qu'on ne pouvait pas disconvenir que la matière de mon poème ne fut très importante, puisqu'il raconte la création de l'Homme, sa chute, et sa réparation. Que les fictions les plus hardies et les principaux ornements de la poésie y ont leur place...

On croirait lire une défense de Milton, d'autant plus que les « fictions hardies » n'existent guère dans le poème de Perrault. Cette œuvre ambitieuse et manquée nous montre l'attrait qu'avait un tel sujet à la fin du 17<sup>e</sup> siècle, et les résistances qu'il pouvait susciter.

Bien que Perrault défende son poème en partie pour son intérêt religieux, et surtout pour la richesse de l'imagination qui s'y déploie, il reste timide en suivant le texte biblique. C'est que la Bible, toute pleine d'une somptueuse imagination orientale, de cet Orient dont la *Bibliothèque Orientale* venait de faire revivre les fables, reste pour beaucoup un texte étrange et obscur. Nous l'avons vu par le commentaire de Saint-Hyacinthe. Mais cette imagination fascine en même temps. Le *Paradis perdu*, épopée en douze chants, se présente sous une forme littérairement plus familière à un public tout empreint d'études classiques. Il sait allier les mythes bibliques à l'imitation d'Homère et de Virgile, et donne à cette imagination orientale une allure moins décourageante. C'est faute de cette richesse d'imagination, on en a bien conscience, que les classiques français ont échoué dans l'épopée : toutes les recettes en sont connues, mais elles n'ont permis aucune création. Aussi l'épopée miltonienne répond-elle au désir d'une poésie qui retourne à l'inspiration religieuse et qui en même temps éblouisse le lecteur par la magnificence de son imagination.

### 5. Aspect mondain du sublime. Silvain.

L'éblouissement peut avoir bien des causes. Quand La Motte écrit que l'essence du sublime est « de faire une impression vive sur les esprits et de les frapper d'admiration »<sup>47</sup>, il pense moins à l'éblouissement de la lumière divine qu'à l'effet que produisent la nouveauté et la surprise. À côté du sublime senti comme relation directe avec le sacré, il en existe une conception plus mondaine, qui sans s'opposer

47. *Discours sur l'Ode*, p. 46. Voir tout le passage, dans lequel La Motte insiste sur la présence nécessaire de la nouveauté dans le sublime.

entièrement à la première, s'en écarte en regardant plutôt vers la grandeur sociale que vers la grandeur divine. Un volumineux *Traité du Sublime*, publié en 1732, mais écrit, selon l'auteur, Jean Silvain, dès 1708, et envoyé à Boileau la même année, illustre très clairement cette conception. Le livre de Silvain n'a pas l'originalité qu'on a voulu y trouver et cet auteur oublié n'a pas eu l'intuition de ce qu'allait être l'analyse kantienne<sup>48</sup>. Pour lui comme pour Boileau, le sublime reste une catégorie du beau, un beau poussé à son extrême point de perfection et de grandeur. Les distinctions qu'il fait restent de type aristotélicien : sublime des images, sublime de sentiment, et encore y trouve-t-on beaucoup de confusion. L'intérêt du livre me paraît plutôt venir du fait que, dans les nombreux exemples qu'il donne, Silvain ne s'en tient pas au domaine littéraire, mais puise largement dans le domaine des conduites morales ou sociales. Par là, il nous montre une des significations historiques essentielles de ce concept du sublime, très opposée à la leçon miltonienne.

Silvain constate — La Bruyère l'avait déjà fait<sup>49</sup> — que « personne n'a expliqué nettement ce que c'était que le sublime » (p. 6). Aussi essaie-t-il d'y voir clair. Il définit le sublime comme « ce en comparaison de quoi toute chose est petite » :

Le Grand disparaît à la vue du Sublime comme les astres disparaissent à la vue du soleil (p. 238).

Cette « grandeur extraordinaire » s'éprouve plutôt qu'elle ne se définit clairement. Elle agit sur l'âme en l'élevant, et dès le début du traité, une formule nous renseigne sur la signification de cette grandeur. Le sublime est

[...] ce qui élève l'âme et qui la remplit de ce généreux orgueil que les vertus héroïques et le sentiment intérieur de l'excellence de notre nature devraient nous inspirer (p. 8).

Les mots employés, « généreux orgueil », « vertus héroïques », montrent clairement que Silvain songe plus à la grandeur aristocratique qu'à la grandeur morale. Les exemples qu'il choisit finissent de nous en convaincre. Pendant de nombreuses pages il présente des exemples de sublime qui sont typiques de l'attitude sociale du noble. C'est ainsi que Silvain juge la devise des Rohan, « Roi ne puis, donc ne daigne, Rohan suis » comme un modèle achevé du sublime. Il la commente ainsi :

Quelle idée ne donne pas de lui-même un homme qui, s'il faut ainsi parler, s'en tient à sa seule personne comme au plus haut degré d'honneur où il pût aspirer après les couronnes ! En dédaignant tous les autres titres, comme en-dessous de lui, il fait voir que le trône n'est pas au-dessus ; et en effet il est bien difficile qu'un homme qui a cette noble confiance en soi et qui ose avec tant de courage la produire au dehors ne soit pas égal à la dignité royale (p. 181.)

Le sublime, c'est donc la grandeur qui se montre ; l'éblouissement que

48. Voir l'article d'Alfred Michiels, et la mise au point de V. Bouillier.

49. *Caractères*, p. 85 (édition de la Bibliothèque de la Pléiade).

provoque son apparition transcendante, le temps d'une formule ou d'une attitude, la fait reconnaître dans sa souveraine maîtrise.

Silvain mêle aux modèles de conduite pris chez les Grands des exemples littéraires. Il n'est pas surprenant que, comme Boileau, il privilégie les tragédies de Corneille, qui mettent bien en évidence ce caractère éblouissant de l'âme noble. Car la vertu ne suffit pas, il faut qu'elle se montre :

Il ne suffit pas [...] de se mettre au-dessus de ses passions par vertu ; il faut le faire avec fermeté avec générosité, et d'un air digne de la vertu (p. 137).

Une telle conception du sublime amène Silvain à se montrer sévère pour les tragédies de Racine, et en particulier pour *Bérénice*, qu'il commente ainsi :

La magnanimité se trouve-t-elle parmi les larmes, les cris, les désespoirs et les tendres soupirs ? L'amour qui règne d'un bout à l'autre de la pièce revient si souvent qu'on ne voit que lui, et ce qu'il a de noble et de vigoureux dans la résolution de Titus ne s'aperçoit point [...] Je ne sais même comment on a pu traiter une action si héroïque et si généreuse sans un seul trait capable d'élever l'âme (p. 137 et 139).

Les exemples cornéliens qu'il oppose à cette médiocrité racinienne sont très nombreux. L'apparence même du personnage cornélien révèle sa grandeur : ainsi il trouve sublime « la contenance d'Emilie » dans *Cinna*. De tels personnages font voir à tout moment une parfaite maîtrise qui leur permet de s'affirmer supérieurs à tout ce qui peut les menacer, y compris la mort. C'est le sublime « d'une grande âme élevée, par son assiette naturelle, au-dessus de tous les accidents de la vie » (p. 89). Le *Traité* cite à ce propos les paroles d'Emilie à Cinna : « Tu oses aimer et tu n'oses mourir », auxquelles il joint l'exemple déjà donné par Boileau du « Qu'il mourût ». Il mêle à ces exemples littéraires des exemples historiques, telles les paroles d'Henriette de France aux marins que la tempête effrayait : « Rassurez-vous, les reines ne se noient point »<sup>50</sup>. Se montrer ainsi au-dessus de la mort même paraît à Silvain particulièrement sublime. On y reconnaît l'essence de la conduite par laquelle le chef assure sa suprématie.

*Polyeucte* est pour Silvain une tragédie pleine de traits sublimes, car le héros chrétien y fait voir toute sa grandeur et on retrouve dans ce sublime chrétien exactement les mêmes caractéristiques. Dieu est le modèle idéal de la maîtrise aristocratique. Silvain cite plusieurs exemples de sublime biblique. Il en retient d'abord une impression de souveraineté, un « tour vif » qui est tout le sublime du *Fiat Lux* :

Moïse a un tour vif, animé, extraordinaire ; il ne conte pas, il peint la chose aux yeux, et en fait une image si vive qu'on y voit tout à coup l'action divine et la vitesse de l'action (p. 16).

Cette éblouissante vitesse qui fait le sublime des images bibliques montre la toute-puissance divine. Dieu est un maître qui se fait obéir

50. Le mot est cité, dans un contexte bien différent, dans l'*Oraison funèbre* écrite par Bossuet.



instantanément. Silvain cite à ce propos un Psaume de David : « Il parle, les vents accourent et les flots de la mer s'élèvent » : son sublime vient de ce qu'il montre que « toute la nature obéit dans l'instant à la voix de son Créateur »<sup>51</sup>. Il est le signe de la maîtrise souveraine qui se fait reconnaître d'emblée dans sa grandeur.

L'être sublime n'a pas besoin de déployer sa force, il suffit qu'il la laisse entrevoir : c'est l'admiration et non la terreur qu'il fait naître. Rien qui ressemble au sublime de Burke dans Silvain. Celui-ci cite un autre passage d'un Psaume : « J'ai vu l'impie dans sa gloire, et plus élevé que les cèdres ; j'ai repassé et il n'était plus. Je n'ai pas même trouvé le lieu où il était », et refuse d'y reconnaître du sublime, car un tel passage « n'élève pas l'âme », mais l'étonne, et crée un effet de terreur :

L'étonnement abat et est suivi de crainte, et par conséquent de tristesse [...] il peut y avoir un merveilleux qui ne soit pas sublime<sup>52</sup>.

Le sublime est ce mystérieux pouvoir qui semble appartenir à l'essence de l'être, et qui fait que la puissance s'impose sans effort, rien qu'en se montrant, au milieu de l'admiration générale, et sans nul besoin d'apparat. Le majestueux n'est pas le sublime : celui-ci ne peut exister que pendant de courts instants qui révèlent le fond des êtres. Le commentaire de Silvain s'applique sur ce point aussi bien au « Grand » qu'à Dieu :

C'est la vue de ces grandes actions, faites avec une facilité incroyable et pour ainsi dire avec un air de Tout Puissant qui produit le sublime. Car outre que j'ai dit, que c'était la vue de ces actions extraordinaires qui produisait le sublime, j'ai dû ajouter que c'était aussi la vue de la grandeur du pouvoir et de l'excellence de ceux qui les faisaient.

On remarquera dans un tel texte l'insistance sur la vue. Apparaissant dans l'instant, c'est bien à l'idée d'éblouissement qu'il nous renvoie, mais nous en connaissons maintenant l'origine. Ce qui frappe comme l'éclair, c'est la maîtrise de l'âme noble qui impose à tous, dans de magiques instants, la vertigineuse contemplation de sa grandeur.

Comme chez Boileau, le sublime est toujours quelque chose d'irrationnel, qui s'impose sans explication. Silvain en tire pourtant des conséquences littéraires que Boileau pouvait difficilement accepter. Pour lui, cette grandeur qui domine tout le reste et qui est le beau dans toute sa perfection ne s'obtient point par des procédés d'art :

L'admiration qu'on a pour l'art et le tour d'un écrivain n'élève point l'âme (p. 33).

La création poétique est, dans ce qu'elle a de meilleur, du domaine de l'irrationnel. Elle procède de forces dont les écrivains ne sont pas maîtres :

C'est par là que les grands poètes [...] jettent dans leurs ouvrages ces beautés

51. P. 29. Il s'agit du Psaume 107. Silvain cite le texte de Lemaître de Sacy.

52. P. 31-32. Il s'agit du Psaume 37.

dont ils ne s'aperçoivent pas toujours eux-mêmes en l'instant et qui nous ravissent [...] Et si les génies élevés, les génies excellents veulent se consulter et être de bonne foi, ils avoueront que ce qu'ils ont fait de plus beau, de plus sensé, de plus parfait dans toute leur vie, ils ne l'ont fait que par ces mouvements vifs qui préviennent presque la réflexion, et lorsqu'ils étaient comme hors d'eux-mêmes (p. 207).

L'éclairage résolument mondain que Silvain donne à la notion de sublime renverse, tout en paraissant les respecter, toute la hiérarchie des valeurs de l'esthétique classique. Car, si le sublime gêne Boileau par son aspect indéfinissable, le vieux critique réussit quand même à l'intégrer à sa doctrine dans la mesure où on ne peut, pour lui, parvenir au sublime que grâce au travail et à l'effort. Les choses sont bien différentes pour Silvain : insistant davantage sur l'importance de l'instantané dans le sublime, il est amené à privilégier des valeurs irrationnelles qui font de la magie poétique un reflet de la magie aristocratique. Ainsi que le noble est instantanément reconnu comme tel par quelque chose d'indéfinissable dans son apparence, le poète impose sa poésie par d'indéfinissables éclairs de grandeur. En faisant entrer le sublime dans l'idéologie aristocratique telle qu'elle se transforme dès la fin du règne de Louis XIV, Silvain rejoint, au niveau du sublime, l'esthétique de la surprise ou du je ne sais quoi, et fait tendre le sublime vers le rococo.

Une telle conception nous écarte du *Paradis perdu* : la grandeur des conceptions, la véhémence du poème anglais en sont bien éloignées. Le Dieu miltonien, dans toute sa puissance, n'a pas le caractère de Maître instantanément obéi que Silvain admire dans la Bible. Il doit parfois déployer toute sa force. Silvain aurait sans aucun doute refusé à ce merveilleux le caractère sublime. Mais c'est surtout chez les hommes que la différence éclate. L'héroïsme tout d'apparence, la qualité éblouissante, n'ont rien à voir avec l'héroïsme qu'enseigne le poème. Celui-ci présente au contraire une critique vigoureuse de l'idée aristocratique. Le seul personnage qui tente de s'appuyer sur un prestige de chef de guerre y est Satan, et les vertus qu'Adam apprend à pratiquer, humilité, obéissance, travail, sont diamétralement opposées à un tel prestige. Le sublime tel que le conçoit Silvain va être à la source de nombreuses incompréhensions de critiques français, mais en même temps les interprétations et les imitations du *Paradis perdu* vont révéler l'existence d'un conflit latent entre l'héroïsme de type aristocratique et l'héroïsme de type chrétien.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Ne figurent ici que les ouvrages mentionnés ou directement utilisés, et dont la référence n'est pas donnée complètement en cours de chapitre. Il en est de même pour les notes bibliographiques des chapitres suivants.

### TEXTES

- ATTERBURY, Francis : *Atterbury's Epistolary Correspondence*, in *Miscellaneous Works*, 1789-98, 5 vol. in-8°.  
*Memoirs and Correspondence*, compiled by W. Folkestone, Londres, 1869.
- BAYLE, Pierre : *Dictionnaire historique et critique*, 4 vol. in-fol., Rotterdam, 1697. 2<sup>e</sup> éd. : 3 vol. in-fol., 1702. 3<sup>e</sup> éd. : 3 vol. in-fol., 1715. 4<sup>e</sup> éd. : 4 vol. in-fol., 1720.
- BOILEAU, Nicolas : *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- FRAIN du TREMBLAY : *Discours sur l'origine de la poésie, sur son usage et sur le bon goût*, Paris, 1713, in-12.
- HUET, Pierre Daniel : *Demonstratio evangelica*, editio 4, ab auctore castigata, Lipsiae, 1694, in-4°.  
*Traité de la situation du Paradis terrestre*, Paris, 1691, in-12.  
Lettre à Montausier, in *Mémoires de Daniel Huet*, traduit par Ch. Nisard, Paris, 1853, in-8°.
- Journal littéraire*, par Saint-Hyacinthe, S'Gravesande, de Joncourt, etc., La Haye, 1713-1722 et 1729-36, 24 vol. in-12.
- JUILLARD de JARRY, l'abbé : *Poésies chrétiennes, héroïques et morales*, Paris, 1715, in-12.
- LA MOTTE, Antoine Houdar de : *Discours sur l'Ode*, in *Odes*, Paris, 1713 (4<sup>e</sup> édition), 2 vol. in-8°.
- Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts* (Mémoires de Trévoux), Trévoux et Paris, 1701-1767, 265 vol. in-12. Cf. Sommervogel, *Tables méthodiques des « Mémoires de Trévoux »*, Paris, 1864-65, 3 vol. in-12.
- PERELLE, Antoine : *Remarques sur Homère*, avec la traduction de la préface de l'Homère anglais de M. Pope, et d'un essai sur la vie et les écrits de ce poète par le même auteur, Paris, 1728, in-12. Volume anonyme. Les *Remarques* et la traduction de la préface de Pope sont attribuées à Perelle par Barbier.
- RAMSAY : Voir la note bibliographique du chapitre III.
- SAINT-HYACINTHE, Thémiseul de : *Le chef d'œuvre d'un inconnu*, 1<sup>re</sup> édition, Paris, 1714 ; la 6<sup>e</sup> édition, 1732, contient « la Déification du Docteur Aristarchus Masso ». Réédité en 1807 par Leschevin avec une « Notice sur la vie et les ouvrages de M. de Saint-Hyacinthe », 2 vol. in-8°.

### ETUDES

ALLADOLI, Ettore : *Giovanni Milton e l'Italia*, Prato, 1907.

- BOUILLIER, Victor : « Silvain et Kant, ou les Antécédents français de la théorie du Sublime », in *Revue de Littérature comparée*, VIII (1928), p. 242-57.
- BRIGGS, E. R. : « L'incrédulité et la pensée anglaise en France au début du 18<sup>e</sup> siècle », dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1934, p. 497-538.
- CIORANESCU, Alexandre : *Arioste en France, des origines à la fin du 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1938, 2 vol. in-8°.
- COURTINES, Léo Pierre : *Bayle's Relations with England and the English*, New York, 1938, in-8°.
- HEPP, Noémi : *Homère en France au 17<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1968, in-8°.
- LITMAN, Théodore A. : *Le Sublime en France, 1660-1714*, Paris, 1971, in-8°.
- MICHIELS, Alfred : « La théorie de Kant sur le Sublime exposée par un Français en 1708 », in la *Revue contemporaine*, III (1852), p. 447-465.
- ROBERTS, W. Rhys : Introduction à sa traduction anglaise de Longinus, *On the Sublime*, Cambridge, 1899, in-8°.
- SAILLENS, Emile : « Coup d'œil sur les débuts de Milton en France », in *Etudes Anglaises*, 1967, p. 399-408.
- SORIANO, Marc : *Les Contes de Perrault, culture savante et tradition populaire*, 1968, in-8°.



## VOLTAIRE ET LE PARADIS PERDU

### I. DÉCOUVERTE DU PARADIS PERDU RÉSONANCES MILTONIENNES DANS LA HENRIADE

#### 1. *Conversations avec les Anglais.*

Voltaire, attentif à tous les aspects de la vie littéraire et qui s'intéressait, surtout à partir de 1716, à tout ce qui concernait l'épopée, a pu entendre parler très tôt du *Paradis perdu*. Il connaissait Saint-Hyacinthe et Conti, et avait des contacts avec des Anglais qui se mêlaient de la discussion sur la rime. Il écrit en 1719 :

Je viens de recevoir une lettre d'Angleterre dans laquelle on me propose de me liguier avec les Anglais pour bannir la rime de la poésie française<sup>1</sup>.

Un peu plus tard Bolingbroke a discuté les problèmes de l'épopée avec lui, l'a encouragé à publier le poème de la *Ligue*, et lui a parlé à ce propos de Milton<sup>2</sup>. Voltaire l'indique dans une lettre de 1722, écrite au moment de son séjour au château de La Source. Une phrase dit son admiration pour la culture de Bolingbroke, qui « possède Virgile comme Milton »<sup>3</sup>. Ainsi dès cette date Milton faisait partie de son horizon littéraire, mais, ignorant l'anglais<sup>4</sup>, il ne pouvait guère connaître son œuvre que par oui-dire<sup>5</sup>. La curiosité de l'auteur de la *Ligue* a dû être en éveil, et on comprend qu'un de ses premiers soucis en arrivant en Angleterre ait été de s'informer sur Milton : c'est à ce moment-là sans doute qu'il découvrit véritablement le *Paradis perdu*, dont il

1. Lettre à Lord Stair, 1719. Besterman, 80. Citée par A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*.

2. La conversation ne portait pas nécessairement sur de graves sujets littéraires, comme en témoigne cette anecdote rapportée par Voltaire, qui dépeint Milton, Cromwell et Waller cherchant ensemble un tire-bouchon sous la table, et qui vient, semble-t-il, de Bolingbroke. (*Notebooks*, p. 62.)

3. 4 décembre 1722. Besterman, 133.

4. Il reste toujours possible que Voltaire ait consulté la traduction latine de Hog, en particulier, car j'ignore si ce livre était parvenu en France, au cours de son voyage en Hollande. Mais rien n'appuie une telle hypothèse, et de toutes façons le texte de Hog ne lui aurait donné qu'une idée bien mutilée du poème. Sur Hog, voir Chapitre III.

5. Il a également rencontré Atterbury, avec qui il parle des problèmes de la rime, et peut-être de Milton : dans l'*Essai* il considère que c'est l'évêque (et Lord Somers) qui a fait sortir l'épopée de son obscurité en Angleterre.

lut le texte anglais dès qu'il fut capable de le déchiffrer. En 1726, il a au moins commencé de le lire dans le texte : un passage des *Carnets* nous en donne la preuve<sup>6</sup>.

Sa découverte du poème fut certainement stimulée par les conversations qu'il eut cette même année avec des hommes de lettres anglais. Pope, qui le reçut, admirait Milton, même si cette admiration se nuancait quelquefois de réserves<sup>7</sup>. Young et Thomson étaient d'enthousiastes miltoniens, et des discussions passionnées eurent lieu, sans doute chez Dodington. On connaît le distique de Young contre Voltaire, fait dans un moment d'agacement quand ce dernier blâmait les allégories du Pêché et de la Mort :

So very witty, wicked and so thin,  
Fit emblem sure of Milton, Death and Sin<sup>8</sup>

Young est revenu sur cette discussion qui avait dû le frapper. Il la rappelle à Voltaire dans un poème écrit trois ans plus tard et dédié au poète français en 1752. Le Tourneur en publia la traduction à la suite des *Nuits* :

Quelle est, diras-tu, cette Muse étrangère qui s'écarte de son île et vient briguer mon sourire ? Voltaire, cette muse, quoi que née dans d'autres climats, ne t'est point étrangère. Souviens-toi de celle dont les vers adoucirent l'arrêt trop sévère que tu prononças contre Milton, lorsque mollement assis sur le duvet de Dorset, tu repoussais avec colère les fantômes de la Mort et du Pêché, ces enfants de son génie qui offensèrent ton goût délicat.

Souviens-toi de celui qui dessilla les yeux du censeur de Milton, te montra qu'une raison sage régla toujours la fougue de son imagination, et te fit presque avouer que son génie n'était pas aveugle comme ses yeux<sup>9</sup>.

6. Voltaire y note un vers du Chant II :

For Eloquence the Soul, Song charms the Sense  
(P.L. II, 556) *Notebooks*, p. 64.

7. Par exemple Pope indique qu'il avait sur le mur de sa chambre les portraits de Shakespeare et de Milton, pour que, dit-il, « penser constamment à eux me fasse rester toujours modeste ». Cf. G. Paston, *Mr. Pope, his life and Times*. (2 vol. Londres 1909. Paston est le pseudonyme d'E.M. Symonds.)

8. « Ton esprit, ta méchanceté et ta maigre font de toi une digne image de Milton, de la Mort et du Pêché ». Rapporté par Goldsmith, *Mémoires*, IV, 31. Les deux vers de Young, qui ne figurent évidemment pas dans ses œuvres, ont été transcrits avec de nombreuses variantes, dont la plus souvent citée est celle-ci :

Thou'rt so ingenious, profligate and thin  
That thou thyself art Milton's Death and Sin.

qui d'après Spencer, est la version de Young lui-même. Mais celui-ci a pu chercher à améliorer — en fait il se contente d'alourdir — une épigramme à la fois spirituelle et un peu maladroite. Voir A.-M. Rousseau, qui raconte l'affaire en détail (*op. cit.*, 1<sup>re</sup> partie, chap. 3-2).

9. Le Tourneur, traduction des *Nuits* de Young, t. II, P. 352-353. On remarque l'étrange traduction de « Dorset downs ». Voici le texte de Young :

« Tell me, say'st thou, who courts my smile  
What stranger strayed from yonder isle ? »  
No stranger, Sir ! though born in foreign climes,  
On Dorset downs, when Milton's page  
With Sin and Death provok'd thy rage,  
Thy rage provok'd, who soothed with gentle rhymes ?  
Who kindly couch'd the censure's eye  
And gave thee clearly to descry  
Sound judgment giving law to fancy strong ?  
Who half inclin'd thee to confess,  
Nor could thy modesty do less,  
That Milton's blindness lay not in his song ?

A Sea piece, *Works*, I, p. 221.  
(Ed. de 1792.)

Voltaire ne fut, on le voit, qu'à demi convaincu, mais la conversation d'hommes comme Thomson et Young a dû lui faire sentir la grandeur du poème miltonien<sup>10</sup>. Les vers de Young témoignent, en tout cas, de l'acharnement de la discussion. Notons simplement ici que Voltaire, en 1727, connaissait assez bien le *Paradis perdu* pour tenir tête à des Anglais dont c'était une des lectures privilégiées.

## 2. La *Henriade*. Bible et Liberté.

En 1727 Voltaire prépare en même temps sa grande édition de la *Henriade*, assez différente du poème de la *Ligue*, et son *Essai sur la poésie épique*, destiné en grande partie à servir d'introduction à son épopée. Mais l'*Essai* n'est guère pour la *Henriade* qu'une sorte de post-face. Pour bien voir ce que le *Paradis perdu* peut représenter pour Voltaire, il faut d'abord le confronter à l'épopée qu'il remanie entre 1724 et 1728. En 1728 il a donné à son texte une couleur bien différente de celle des éditions précédentes, et la lecture attentive du *Paradis perdu*, contemporaine de la préparation de cette édition a sans doute joué un rôle dans la création de ce qui va être, à très peu de choses près, la version définitive de la *Henriade*.

Voltaire rend son épopée plus libre, religieusement et politiquement. On a pu parler de « griserie » au contact de la liberté anglaise<sup>11</sup>. Dans la dédicace de son épopée à la reine d'Angleterre, il souligne lui-même ce ton de liberté :

Your Majesty will find in this book bold impartial truth, morality unsustained with superstition, a spirit of liberty equally abhorrent of rebellion and of tyranny<sup>12</sup>.

Et on sait que des Français grincèrent des dents en voyant exalté « l'ennemi héréditaire, protestant et révolutionnaire, bourreau de ses rois »<sup>13</sup>. Voltaire en effet découvre une Angleterre dont les aspects les plus libéraux l'attirent pendant son séjour Outre-Manche. Il ne se montre même pas hostile envers la révolution du siècle précédent. Dans ses *Carnets*, en 1726 et 1727, il fait l'éloge de Cromwell, dont il célèbre non seulement le talent d'homme d'état, mais le libéralisme et la liberté d'esprit en face des dévots<sup>14</sup>. Dans l'épopée ce ton de liberté se marque par des notations déistes et anticléricales plus accusées, notamment au septième Chant, mais aussi par une certaine gravité nouvelle accompagnant cet « esprit de liberté », soulignée dès

10. Sur Thomson, Young et Milton, voir R. D. Havens, *The influence of Milton on English Poetry* (Cambridge, 1922).

11. Cf. Taylor, Ed. de la *Henriade*, p. 70-71.

12. *Henriade*, p. 295.

13. Cf. Taylor, *op. cit.*, p. 71, qui cite Mathieu Marais.

14. Voir *Notebooks*, en particulier page 62. L'anecdote du tire-bouchon que nous rapportons plus haut est en fait destinée à montrer Cromwell et Milton plaisantant sur les bigots, puisque les prêtres attendent dans l'antichambre pendant que la recherche du tire-bouchon a lieu, et que Cromwell se moque d'eux : « Those priests, said he, those scoundrels fancy that we are searching for the Lord, and we look only for the cork-screw. » (Ces coquins de prêtres dit-il, s'imaginent que nous cherchons le Seigneur, et nous cherchons seulement le tire-bouchon.) Voltaire répète la même anecdote en français (p. 341), en expliquant qu'une des expressions favorite de Cromwell était « cherchons le Seigneur ». L'anecdote est reprise dans l'article « Cromwell » du *Dictionnaire philosophique*, mais sans Milton et dans un contexte beaucoup plus hostile à Cromwell.

l'invocation à la Vérité, au début du premier Chant : Voltaire renonce à la Muse païenne, et la Vérité sous la conduite de laquelle il met son poème est la vérité religieuse :

Descends du haut des Cieux, auguste Vérité<sup>15</sup> !

N'est-ce pas le *Paradis perdu* qui lui a appris qu'une épopée chrétienne peut ne pas exclure une dénonciation des intrigues et du fanatisme romains<sup>16</sup>, et qui l'incite ainsi à accentuer le ton biblique et chrétien de son poème ?

### 3. Un Dieu paternel.

Il n'est pas surprenant que le jeune Voltaire, travaillé, comme M. Pomeau l'a montré, par l'inquiétude et la révolte religieuses, ait trouvé dans le *Paradis perdu* un ton proche de celui qu'il recherche. Voltaire souffre d'une religion qu'il trouve oppressive. *L'Épître à Uranie* nous le montre refusant l'image de Dieu qu'il trouve dans le catholicisme, et essayant de lui substituer un Dieu paternel :

Je veux aimer ce Dieu, je cherche en lui mon père :  
On me montre un tyran que nous devons haïr<sup>17</sup>.

et le poète, opposant deux portraits contradictoires de la divinité, cherche « l'obscur vérité ». Dans la *Henriade*, Voltaire essaie de concilier la prescience divine et la liberté de l'homme. Beaucoup plus tard, en 1749, il l'indique avec netteté :

Ce qu'on a jamais écrit de plus grand et de plus sublime sur la liberté se trouve au septième Chant de la *Henriade* :

Sur un autel de fer un livre inexplicable  
Contient de l'avenir l'histoire irrévocable...

[Voltaire cite les vers 285 à 296.]

Il me semble qu'on ne peut présenter sous une image plus parfaite cet accord inexplicable de la liberté de l'homme et de la prescience de Dieu, et qu'un tel morceau vaut mieux sans doute que vingt volumes de controverses sur ces matières inintelligibles<sup>18</sup>.

Sans doute Voltaire pense-t-il que Milton s'attarde trop sur ces obscures controverses théologiques, et en 1749 il lui oppose sa concision. Mais il n'en reste pas moins que la préoccupation fondamentale de Milton est la même : montrer que Dieu laisse à l'homme toute sa liberté. La révolte miltonienne contre les églises, le refus de tous les rites, le tête-à-tête entre l'homme et un Dieu personnel — nous verrons que Voltaire

15. *Henriade*, I, 7. Ce passage est de 1728.

16. Puisque Voltaire a parlé de Milton avec Thomson, il faut rappeler que ce dernier entreprit quelques années plus tard un grand poème intitulé *Liberty* (1734-36), de ton souvent résolument miltonien. Thomson pouvait donc voir dès 1727 dans Milton un poète de la liberté, et le faire remarquer à Voltaire. Rien n'appuie cette hypothèse, car on ne sait pas grand'chose des relations des deux hommes, sinon qu'elles existèrent.

17. Moland, IX, p. 359. Sauf pour la *Henriade* et la *Correspondance*, les citations de Voltaire sont prises dans l'édition Moland.

18. *Connaissances des beautés*, t. XXIII, p. 404.



a été sensible à cette image de Dieu dans le *Paradis perdu*<sup>19</sup> — devaient trouver dans le Voltaire qui achève la *Henriade* de nombreuses résolutions.

#### 4. Souvenirs du *Paradis perdu*.

Aussi rapproche-t-il le ton de son épopée de celui du poème anglais. Les rappels de la Bible sont plus nombreux dans le texte de 1728, et leur ton et la manière dont ils sont utilisés montrent que Voltaire a lu Milton. Ainsi au dixième Chant l'ange descend pour immobiliser « les monstres infernaux » qui s'apprêtaient à combattre en faveur des ligueurs. La déconfiture de ceux-ci rappelle celle de l'idole philistine Dagon :

Ainsi de son autel teint du sang des humains  
Tombe le fier Dagon, ce dieu des Philistins,  
Lorsque du Dieu des dieux, en son temple apportée,  
A ses yeux éblouis l'arche fut présentée.

(Chant X, v. 91-94.)

On a rapproché tout le passage du Chant IX de la *Jérusalem délivrée*<sup>20</sup>. Mais il n'y est pas question de Dagon. Et si on se reporte au texte biblique (I. *Samuel*, 5, 4.) on s'aperçoit que Voltaire est plus proche de la transposition qu'en a donnée Milton<sup>21</sup>, bien que Voltaire n'ait pas conservé toute la couleur brutale du texte. L'énumération miltonienne des démons et de leurs transformations en idoles orientales, colorée et violente, semble avoir frappé Voltaire, car il lui fait un autre emprunt dans son texte, à un moment surprenant. Dans une série d'allégories qui font penser au *Lutrin*, et qui décrivent le Fanatisme et tous ses méfaits, survient une comparaison biblique inattendue :

C'est lui qui dans Raba, sur les bords de l'Arnon  
Guidait les descendants du malheureux Ammon  
Quand à Moloch, leur Dieu, des mères gémissantes  
Offraient de leurs enfants les entrailles fumantes.

(Chant V, v. 87-90.)

Il s'agit ici évidemment du Moloch miltonien<sup>22</sup>, bien que là encore la *Henriade* n'ait pas conservé toute la violence de l'anglais.

19. Sur le Dieu paternel de Milton, voir les appréciations de Voltaire dans l'*Essai* de 1727.

20. Voir C. B. Beall, *la Fortune du Tasse en France* (Eugène, Orégon, 1942), p. 144.

21. *P.L.* I, 457-462 :

Next came one  
Who mournd in earnest, when the Captive Ark  
Maim'd his brute Image, head and hands lopt off  
In his own Temple, on the grunsel edge.  
Where he fell flat, and sham'd his Worshippers :  
Dagon his Name [...]

22. *P.L.* I, 392-396 :

First Moloch, horrid King besmear'd with blood  
Of human sacrifice, and parents tears,  
Though for the noise of Drums and Timbrels loud  
Thir childrens cries unheard, that pass'd through fire  
To his grim Idol...

Comme pour indiquer l'origine de ce passage, Voltaire, dans l'édition de 1730, donne des précisions sur le mot Ammon : « Pays des ammonites, qui jetaient leurs enfants dans les flammes, au son des tambours et des trompettes, en l'honneur de la Divinité, qu'ils adoraient sous le nom de Moloch. » (Ed. Taylor, p. 488.)

On n'y trouve pas d'emprunt direct à Milton en dehors de celui que je viens de mentionner. Pourtant dans toute la description de la réunion secrète des conjurés,

Dans l'ombre de la nuit sous une voûte obscure.  
(Chant V, v. 221.)

une noire atmosphère d'inférieure magie s'accompagne de rappels bibliques de ton très miltonien :

Tel fut dans Gelboa le secret sacrifice  
Qu'à ses dieux infernaux offrit la Pythonisse,  
Alors qu'elle évoqua devant un roi cruel  
Le simulacre affreux du prêtre Samuel.  
(V, v. 249-252.)

De plus la « prière » de l'Hébreu laisse découvrir toute une cosmologie inférieure inconnue du texte de 1723 :

L'Hébreu joint cependant la prière au blasphème :  
Il invoque l'abîme, et les cieux, et Dieu même,  
Tous ces impurs esprits qui troublent l'univers,  
Et le feu de la foudre et celui des enfers.  
(V, v. 245-248.)

A propos du *Paradis perdu*, Voltaire parle d'une « horreur ténébreuse » qui crée un « sublime sombre »<sup>23</sup>. Il connaît sans doute déjà la Bible, mais il découvre dans le *Paradis perdu* comment l'utiliser pour un effet de sublime d'une couleur inusitée.

### 5. L'espace du merveilleux.

Le merveilleux de l'épopée reçoit en 1728 d'importants changements. et ces modifications portent la marque discrète de la lecture de Milton. Voltaire met l'accent sur le christianisme de son merveilleux et s'efforce de dégager son œuvre de l'esprit « géométrique » des modernes, très sensible dans le texte de 1723. En 1726, il note dans ses *Carnets* :

La raison a fait tort à la littérature comme à la religion. Elle l'a décharnée. Plus de prédictions, plus d'oracles, de dieux, de magiciens, de géants, de monstres, de chérubins, d'héroïnes. La raison seule ne peut faire un poème épique (*Notebooks* II, p. 517).

Le merveilleux auquel semble songer ici Voltaire fait penser davantage au Tasse qu'à Milton, mais quand il essaie de donner un peu de chair au maigre merveilleux du texte de 1723, Voltaire n'oublie pas non plus la vigueur du *Paradis perdu*, notamment dans le septième Chant qui transporte Henri IV au Ciel et aux Enfers.

Ce Chant est modelé sur le sixième Chant de l'*Enéide*. Mais les Enfers virgiliens se concilient mal avec une vision du monde à la fois chrétienne et newtonienne. Dans les Enfers virgiliens, Tartare et

<sup>23</sup>. *Essai*, p. 353. Que Voltaire ait consciemment cherché un effet de sublime dans ce passage est probable. Taylor rappelle à propos des vers 237-239 le *Traité du Sublime*, p. 479.

Champs Elysées ne sont pas très loin l'un de l'autre, et la séparation entre les coupables punis et les âmes heureuses se franchit par une assez courte promenade : elle est loin d'avoir le caractère absolu qu'exige la mythologie chrétienne. D'autre part ces Enfers sont un monde clos, et tiennent dans un espace très limité. Or, l'espace de l'épopée voltairienne est sans limite, le songe d'Henri permet d'immenses déplacements dans l'infini copernicien, dont Voltaire donne, dans un remarquable exemple de poésie scientifique, une grandiose description<sup>24</sup>. Mais cet espace de l'attraction newtonienne s'accorde difficilement avec la vision du monde chrétienne : c'est un espace vide, « uniforme », sans direction ni lieu privilégié. En situant Dieu au bord de cet espace,

Par delà tous ces cieux le Dieu des cieux réside.  
(VI-65.)

dans un infini qu'on a du mal à se représenter, Voltaire est bien dans la logique d'une telle vision de l'univers qui donne le choix au poète entre repousser un Dieu-personne dans on ne sait quel au-delà de l'infini, ou, en l'intégrant à cet espace lui-même, en faire la force motrice de tout cet univers, aboutissant ainsi au panthéisme<sup>25</sup>.

Voltaire trouve dans le *Paradis perdu* quelques éléments pouvant l'aider à concilier ces forces contradictoires qui écartèlent son merveilleux entre une vision païenne, une vision chrétienne et une vision scientifique du monde. Mais il faut remarquer d'abord tout ce qui sépare sur ce point Voltaire de Milton. On sait que dans le *Paradis perdu* Adam interroge l'ange sur l'univers, lui demandant de lui expliquer le mouvement des astres. Dans sa réponse Raphaël évoque le système copernicien, mais refuse de trancher définitivement en sa faveur, renvoyant Adam à des réflexions plus importantes :

Mais que ces choses soient ou ne soient pas ainsi ; que le soleil dominant dans le ciel se lève sur la terre, ou que la terre se lève sur le soleil ; que le soleil commence dans l'orient sa carrière ardente, ou que la terre s'avance de l'occident dans une course silencieuse, à pas inoffensifs, dorme sur son axe doux tandis qu'elle marche d'un mouvement égal et l'emporte mollement avec l'atmosphère tranquille, ne fatigue pas tes pensées de ces choses cachées ; laisse-les au Dieu d'en haut ; sers-le et crains-le (*P.L.* VIII, v. 159-168. Trad. Chateaubriand).

Poétiquement, Milton a choisi, et dans le sens d'une certaine tradition à la fois poétique et chrétienne, puisque l'univers de son épopée est à

24. *Henriade*, VII, 48-65.

25. Dans les *Adorateurs ou les louanges de Dieu*, en 1769, Voltaire penche un moment pour ce panthéisme :

« On sait que tout est uniforme dans l'étendue des cieux, mille milliards de soleils qui la remplissent ne sont qu'une faible expression de l'immensité de l'existence. Tous jettent de leur sein les mêmes torrents de lumière qui partent de notre soleil ; et des mondes innombrables s'éclairent les uns les autres. »

Dans cette perspective, Voltaire revient sur le vers cité plus haut :

« J'aurais mieux aimé que l'auteur eût dit :

Dans ces cieux infinis, le dieu des cieux réside. Car la force, la vertu puissante qui les dirige et qui les anime, doit être partout ; ainsi que la gravitation est dans toutes les parties de la matière, ainsi que la force motrice est dans toute la substance du corps en mouvement. »

(T. XXVIII, p. 311.)

peu près celui de Ptolémée. Le cosmos du *Paradis perdu* est limité : c'est une sphère. Ce choix permet à Milton de donner à son univers une grande cohérence : cet univers est entièrement parcouru par la lumineuse présence divine, et la chaîne qui y lie les êtres trouve son aboutissement en Dieu. L'espace du *Paradis perdu* est semblable à celui d'une grande cathédrale baroque : complexe et sinueux, il n'en est pas moins structuré par l'unité et la puissance de Dieu. Il peut être à la fois immense, l'œil se perdant dans des perspectives apparemment illimitées, et en même temps resserré autour de son foyer central. Un tel espace conditionne toute l'épopée, au point qu'on a pu écrire que tandis que la dimension du temps est le monde de Shakespeare, celle de l'espace est celui de Milton<sup>26</sup>.

A cet espace plein et structuré s'oppose l'espace vide de la *Henriade*. Sans doute Dieu y a-t-il tout créé, et il est le Premier Moteur, mais une fois cette création effectuée, tout y fonctionne selon des lois strictes. Le soleil, œuvre de Dieu, n'y est pas le reflet vivant de sa gloire : la lumière est devenue un froid rayonnement impersonnel, et l'attraction universelle un phénomène scientifique. Voltaire veut donner une impression d'infini, évoquant des mondes au-delà d'autres mondes :

Au-delà de leurs cours [des astres], et loin dans cet espace  
Où la matière nage, et que Dieu seul embrasse,  
Sont des soleils sans nombre, et des mondes sans fin.

(VIII, 61-63.)

mais rien ne lie véritablement ces mondes les uns aux autres. Cet univers de l'immensité n'a aucune unité vivante. On ne peut en humaniser qu'un recoin. En face de l'infini où la raison se perd, l'imagination ne peut animer qu'un univers épique qui paraît du même coup singulièrement rétréci. Malgré la grandeur des distances parcourues — en rêve — par Henri, on aboutit à un au-delà dans lequel les Enfers ne sont qu'un monde parmi d'autres. L'action de l'épopée n'engage qu'une parcelle de l'univers : dans le *Paradis perdu* le péché originel retentit d'un bord à l'autre de l'immense sphère ; au contraire le bruit du siège de Paris et de la victoire d'Henri ne s'entend guère que de Londres à Rome. Le scintillement des astres n'en est pas modifié. Cet espace dévitalisé est en contradiction absolue avec l'espace de l'art baroque. Celui-ci se disloque et l'univers poétique se fragmente. On passe de l'univers baroque à l'univers rococo.

## 6. Espace newtonien et espace imaginaire.

Le grandiose n'est pourtant pas exclu de celui-ci. Voltaire trouve dans le *Paradis perdu* un modèle dont il n'est nul équivalent dans ses modèles antiques. La description du chaos, par exemple, que fait Milton a une ampleur qu'on chercherait en vain dans Ovide<sup>27</sup>. Dans son texte de 1728, Voltaire se souvient de ce chaos miltonien :

Henri dans ce moment d'un vol précipité

26. Voir M. Nicolson, *The Telescope and Imagination*.

27. Voir *Métamorphoses*. I, 5-20.



Est par un tourbillon dans l'espace emporté  
 Vers un séjour informe, aride, affreux, sauvage,  
 De l'antique chaos abominable image,  
 Impénétrable aux traits de ces soleils brillants,  
 Chefs d'œuvre du Très-Haut, comme lui bienfaisants.  
 Sur cette terre horrible et des Anges haïe,  
 Dieu n'a point répandu le germe de la vie.  
 La Mort, l'affreuse Mort, et la confusion,  
 Y semblent établir leur domination<sup>28</sup>.

On reconnaît dans ce passage le chaos du *Paradis perdu*, partie de l'univers que Dieu a laissée de côté. Ce chaos occupe dans l'univers de la *Henriade* la même place que dans le poème anglais : il se trouve entre le monde d'en haut et le monde infernal, et le voyage d'Henri traversant ce chaos non sans difficultés<sup>29</sup> rappelle celui que Satan accomplit en sens inverse dans Milton. Et ceci d'autant plus que Voltaire a situé son Enfer en dehors de la terre, contrairement à ce que font Virgile et la tradition chrétienne la plus répandue. Voltaire s'en explique dans une note :

Les théologiens n'ont pas décidé comme un article de foi que l'enfer fût au centre de la terre, ainsi qu'il l'était dans la théologie païenne. Quelques uns l'ont placé dans le soleil. On l'a mis ici dans un globe destiné à cet usage<sup>30</sup>.

C'est seulement à partir de 1728 que Voltaire a placé son enfer dans le cosmos. En 1723 la descente aux enfers est toute virgilienne. Je ne crois pas que Voltaire ait trouvé cette idée dans les traités de théologie dont il parle d'une manière très vague dans sa note. Mais cette situation de l'enfer en dehors de la terre est une des particularités remarquables du poème anglais. Visiblement Voltaire a essayé d'élargir son merveilleux en remplaçant l'univers de l'*Enéide* par celui du *Paradis perdu*.

En même temps Voltaire substitue à l'espace scientifique un espace dominé par l'imagination. Cet enfer placé dans un globe hors de la terre peut faire penser aux planètes bagnes de la mythologie hugolienne, et fait entrevoir la possibilité d'un fantastique dérivant de la vision scientifique. Mais Voltaire ne s'aventure qu'un instant dans une telle direction : sa volonté de rendre tout clair et raisonnable l'amène à faire co-exister, non sans incohérence, ces univers incompatibles. Que peut signifier le chaos dans l'univers newtonien ? Et dans ce globe où sont les enfers, nous retrouvons un monde tout virgilien, avec son royaume de Rhadamante et ses Champs Élysées. L'épopée retrouve son petit monde : Voltaire a senti quel élargissement de la vision épique le *Paradis perdu* pouvait lui apporter, mais il a refusé de se laisser entraîner. Car ces incursions dans un monde supra terrestre sont essentiellement pour lui une convention poétique. Tout le voyage d'Henri n'a été qu'un rêve, moyen facile de faire accepter toutes ces

28. *Henriade*, VII, 127-136. M. Taylor signale que ces vers rappellent le *Paradis perdu*.

29. *Henriade*, VII, p. 140 :

Quels gouffres enflammés s'entr'ouvrent sous mes pas !

30. Note de l'éditeur, 1730. Cf. éd. Taylor, p. 538.

incohérences et aussi d'indiquer que cette mythologie n'est que fantaisie épique. Pour Milton, les plus audacieuses imaginations de son poème reflètent une grandiose vérité ; pour Voltaire, cette part du rêve et de l'imagination reste un aimable jeu.

## II. L'ESSAI DE 1727

*An Essay on Epick Poetry*, écrit directement en anglais par Voltaire<sup>31</sup>, fut publié à Londres à la fin de l'année 1727. Ce texte parut en France en 1728 dans une traduction faite par Desfontaines. En 1733 Voltaire lui-même donna une version française<sup>32</sup> qui — notamment en ce qui concerne Milton — diffère beaucoup de l'*Essai* de 1727. L'existence de ces deux textes différents complique un peu l'étude de l'*Essai*. La critique française a surtout étudié la version française, non sans de bonnes raisons : Voltaire lui-même a parlé de son *Essai* anglais comme d'« un embryon mal formé », et le texte de 1733, rédigé dans sa propre langue, à loisir, peut paraître, sans même tenir compte du fait qu'il vient après, plus proche de la pensée de Voltaire qu'un texte écrit hâtivement dans une langue que l'auteur ne maîtrise pas très bien<sup>33</sup>. Mais en ce qui concerne notre étude, l'*Essai* de 1727 est précieux. Il est le reflet direct d'un premier contact avec le poème de Milton et de ces discussions ardentes avec les lettrés anglais auxquelles il arrivait que Voltaire se livrât avec une intensité qui frappa ses interlocuteurs<sup>34</sup>. Le texte français, plus retenu et écrit dans un tout autre climat, nous permet moins bien de comprendre ce que Voltaire a aimé dans le poème de Milton. En 1733, non seulement la traduction du *Paradis perdu* faite par Dupré de Saint-Maur est publiée depuis quatre ans, mais deux livres de critique et plusieurs longs articles sur le poème ont déjà paru en France. Voltaire ne fait plus un travail de pionnier, et il doit tenir compte de ces réactions françaises. Ce n'est plus la fraîcheur d'une découverte, mais un texte plus réfléchi dans lequel ne se retrouve plus la spontanéité de l'étude précédente.

Comme il est normal dans un essai consacré à l'épopée, Voltaire ne s'intéresse, dans le chapitre sur Milton, qu'au *Paradis perdu*. L'étude qu'il en présente est, comme tout le reste de l'*Essai*, faite sur un ton de conversation qui est très loin de celui des doctes, et bien que le plan en soit clair, l'impression est celle d'une grande liberté d'allure. Voltaire tient beaucoup à ce que sa critique soit celle d'un homme du monde, et il se moque des faiseurs de règles. A la fin du chapitre, il

31. Il est à peu près certain que Voltaire a rédigé lui-même son texte et qu'il l'a fait revoir par un ami anglais, peut-être Young. Cf. l'édition commentée de F. D. White, et D. Williams, *Voltaire : literary critic*, p. 196.

32. Voir Note 1 à la fin du chapitre.

33. Notons aussi que Voltaire a presque réussi à tenir les Français dans l'ignorance de son texte anglais. Celui-ci n'a été repris dans aucune des éditions de ses œuvres, et même l'édition de F. D. White fut longtemps difficile à trouver en France. Ce n'est que depuis 1970 (voir Bibliographie) que le texte est plus accessible. Toutes mes références à l'*Essai* anglais renvoient à l'édition de F. D. White publiée en 1915.

34. Cf. Goldsmith, *Memoirs*, IV, 24, cité par A.-M. Rousseau, *op. cit.*

fait remarquer que le poème anglais s'écarte de deux règles tirées de Virgile et d'Homère en ce que d'une part son héros est malheureux, et que d'autre part le poète y suit son histoire jusqu'à son achèvement, et il ironise :

... if Homer had taken Troy, and Virgil married Lavinia to Aeneas, the critics would have laid down a rule just the contrary (p. 143).

Faisant ressortir l'arbitraire des règles, Voltaire ne veut juger que par le goût. Par là, sa critique est très personnelle. Il est difficile de dire ce qu'il a lu sur le *Paradis perdu*, mais le temps a dû lui manquer pour pousser son enquête au-delà d'Addison et de Dryden. Or les articles d'Addison relèvent d'une critique de modèle aristotélicien, et Voltaire ne les rencontre guère que pour les contredire<sup>35</sup>. Sa méthode est originale. Fidèle à son dessein de confronter les différents goûts particuliers des nations, il appuie tout son chapitre sur une comparaison entre goût anglais et goût français. Les discussions qui ont eu lieu au moment de la rédaction de l'*Essai* l'aident dans cette étude, ainsi peut-être que des tendances qui s'opposent en lui-même. Car en confrontant un goût étroit à une tendance plus ouverte, c'est un peu avec lui-même que Voltaire discute.

### 1. L'étude des sources : l'*Adamo* d'Andreini.

Le ton aisé de l'*Essai* n'exclut pas le sérieux de l'information. Dès 1727, Voltaire apporte à la critique du poème une information nouvelle sur ses sources possibles<sup>36</sup>. Il s'agit de l'*Adamo* d'Andreini, drame sacré que Milton a pu voir à Milan. Cette source n'est pas indiquée pour diminuer le mérite de Milton, mais bien plutôt pour faire ressortir toute la différence entre le génie miltonien et un drame sacré que Voltaire juge absurde. Car aussi bien en anglais qu'en français, Voltaire est sévère pour le drame d'Andreini :

The subject of the play was the Fall of Man ; the actors, God, the Devils, the angels, Adam, Eve, the Serpent, Death and the seven mortal Sins. That topic so improper for a drama, but so suitable to the absurd genius of the italian stage (as it was at that time) was handled in a manner entirely conformable to the extravagance of the design (p. 130).

Et pour mieux mettre en évidence tout le ridicule de la pièce, Voltaire en cite le début :

The scene opens with a chorus of Angels, and a Cherubin thus speaks for the rest : « Let the Rainbow be the fiddle-stick of the Heavens, let the Planets be the notes of our music, let Time beat carefully the measure, and the Winds make the sharps, etc.<sup>37</sup>.

35. Sur deux points importants : contre Addison, Voltaire affirme que c'est Adam le héros du poème ; et il juge beaucoup moins favorablement la guerre des Anges.

36. Voir Note complémentaire 2 en fin de chapitre.

37. P. 130. En 1733, Voltaire donne de l'italien une traduction plus fantaisiste encore, destinée à rendre le texte d'*Adamo* plus ridicule, faisant jouer de l'orgue aux vents. Voici le texte italien :

A la lira del Ciel Iri sia l'arco,  
Corde le sfere sien, note le stelle,

Le génie de Milton selon Voltaire est d'avoir su discerner ce qu'un tel sujet aussi ridiculement traité pouvait avoir de sublime. Il « découvrit à travers l'absurdité de l'ouvrage la sublimité cachée du sujet », et c'est au cours de cette représentation italienne qu'il conçut la première idée de son poème :

He took from that ridiculous trifle the first hint of the noblest work which human imagination hath ever attempted, and which he executed more than twenty years after (p. 131).

Dans cet *Essai* de 1727, Voltaire compare Milton à Pythagore concevant l'idée de la musique en entendant le marteau d'un forgeron et à Newton concevant la gravitation universelle en voyant tomber une pomme<sup>38</sup>. C'est-à-dire qu'il met toute la distance possible entre le drame baroque et le *Paradis perdu*, et pour ce faire, il ridiculise autant qu'il peut le premier en caricaturant la traduction. Visiblement il ne voit pas ce que peut avoir de beau la grandiose évocation musicale de l'harmonie universelle et de la musique des sphères présidant à la création divine.

J'ignore si Milton connaissait le drame d'Andreini, mais sa vision du Ciel comme harmonie musicale en est parfois proche, qui anime tout l'univers sur le modèle de la danse musicale des anges :

That day, as other solemn days, they spent  
In song and dance about the sacred Hill,  
Mystical dance, which yonder starrie Spheare  
Of Planets and of fixt in all her Wheel  
Resembles nearest, mazes intricate,  
Eccentric, intervolve'd, yet regular  
Then most, when most irregular they seem...

(*P.L.* V, v. 618-624.)

Ne pas sentir la grandeur du théâtre et de la poésie baroques, c'est mal se préparer à comprendre le *Paradis perdu*.

## 2. Critique des épisodes baroques.

La résistance de Voltaire au baroque se manifeste justement au sujet d'un certain nombre d'épisodes du *Paradis perdu* qui mettent en relief les aspects baroques du poème. Ainsi la construction du Pandémonium, dans laquelle les idées sublimes ont été « outrées » et rendues « puériles ». Le texte anglais critique cet épisode plus longuement que le français :

The seat built for the Parliament of the Devils seems very preposterous, since Satan hath summon'd them altogether, and harangu'd them just before in an ample field. The Council was necessary, but where it was to be held, 'twas very

Sien le pause, e i sospir l'aure novelle,  
E'l Tempo i tempi a misurar non parco.

Je me demande si en 1727 Voltaire n'a pas cru que le mot « sharp » signifiait « soupir ».

38. En 1733, il précise encore cette genèse du *Paradis perdu*, car il a appris entre temps que Milton avait d'abord songé à faire une tragédie, ce qui paraît un lien supplémentaire avec le drame d'Andreini.



indifferent. The Poet seems to delight in building his Pandemonium in Doric order with freeze and cornice and a roof of gold. Such a contrivance savours more of the wild fancy of our Father Le Moine than of the serious spirit of Milton. But when afterwards the Devils turn dwarfs to fill their places in the House, as if it was impracticable to build a room large enough to contain them in their natural size, it is an idle story which would match the most extravagant tales. And to crown all, Satan and the chief lords preserving their own monstrous form, while the rabble of the Devils shrink into Pigmies heightens the ridicule of the whole contrivance to an unexpressible degree (p. 138-139).

Tout ce qui dans le *Paradis perdu* — et dans l'art baroque — choque et rebute Voltaire est évident dans un tel passage : illogismes, imaginations déraisonnables, goût pour un décor inutile et pompeux, contrastes excessifs. Il blâme les mêmes défauts partout dans le poème, et surtout dans la guerre des Anges et l'allégorie du Pêché et de la Mort.

S'il aborde l'épisode de la guerre dans le Ciel avec tant de précautions, c'est qu'Addison en a fait un vif éloge, et que beaucoup d'Anglais l'admirent tout particulièrement. Voltaire considère qu'il s'agit là d'une de ces différences de goût d'une nation à l'autre qu'il s'est donné comme tâche d'examiner :

They [les Anglais] bestow all the skill of their criticism and the strength of their eloquence to set off that favorite part. I may affirm that the very things they admire would not be tolerated by the French critics. The reader will perhaps see with pleasure in what consists so strange a difference, and what may be the ground of it (p. 141).

Il se fait donc le porte-parole d'un imaginaire tribunal présidé par Racine et Boileau, et c'est au nom de la raison, de la logique et du naturel que ceux-ci condamnent, par exemple, les canons célestes, invraisemblables et inutiles :

To what purpose are these engines brought in ? Since they cannot wound the Enemy, but only remove them from their places and make them tumble down. Indeed (if the expression may be forgiven) 'tis to play at nine-pins. And the very thing which is so dreadfully great on earth becomes very low and ridiculous in Heaven (p. 142).

D'autres aspects de cette guerre céleste tombent sous la même sentence, ainsi les montagnes que les Anges arrachent « avec leurs bois, leurs eaux, leurs rochers » pour les jeter à la tête de leurs ennemis. Ces montagnes célestes utilisées comme armes rappellent à Voltaire un épisode de la guerre de Pantagruel contre les Dipsodes<sup>39</sup>. Mais, surtout, ce que le tribunal voltairien reproche à cette guerre des Anges, c'est d'occuper une place démesurée dans le poème<sup>40</sup>. Car on ne peut pas s'intéresser à des personnages trop éloignés de la nature humaine :

For what avails it to draw at length the picture of those Beings so utterly strangers to the reader that he cannot be affected anyway towards them... (p. 141).

Trop loin de nos sens, tout l'épisode procède, pour les juges français.

39. P. 142. Cf. *Pantagruel*, Livre I, chap. XXVIII et XXIX.

40. Deux chants, dit-il, ce qui n'est pas exact puisqu'elle débute à la fin du cinquième Chant et n'occupe que le sixième.

d'une imagination qui n'accepte pas de se plier au réel humain. C'est le même principe qui leur fait refuser les monstres allégoriques du Péché et de la Mort, allégorie qui a le tort, selon eux, de reposer sur une particularité de la langue anglaise qui permet qu'on fasse de Péché un personnage féminin et de Mort un personnage masculin, ce qui n'est pas possible dans toutes les langues. Une allégorie doit exprimer une vérité morale universelle --- et universellement exprimable : en faisant dépendre son allégorie d'un idiotisme, Milton la prive de substance. Et il y mêle en plus des monstres, des incestes, de répugnantes (« loathsome ») histoires « qui ne peuvent que choquer un lecteur de goût délicat »<sup>41</sup>.

Tout un côté du fantastique miltonien paraît donc à Voltaire peu compatible avec les principes esthétiques les plus généralement acceptés par les Français, tout proches d'un classicisme allégé de ses règles rigides qui sentent l'école, assoupli par la pratique du beau monde, saisi par tout un milieu cultivé comme un attribut personnel, c'est-à-dire le bon goût. Il a trouvé ensuite, dans l'accueil qu'a fait la critique française à la traduction de Dupré de Saint-Maur, la confirmation de cette différence de goûts nationaux qu'il annonçait dès 1727. Le tribunal imaginaire s'est transformé en critiques réels, dont tous n'ont pas sans doute été aussi sévères, ni de la même façon que Voltaire. Mais dans l'ensemble il peut penser avoir eu raison : « Ce que j'avais prévu est arrivé », écrit-il à la fin du chapitre de l'*Essai* de 1733. En effet, pendant tout le 18<sup>e</sup> siècle et jusqu'à l'Empire on va dénoncer la guerre des Anges, le Pandémonium, le Péché et la Mort, comme absurdes et choquants. Dans la mesure où le siècle se fige dans un classicisme plus ou moins teinté de rococo, Voltaire a fixé dès 1727 l'attitude critique d'une partie de ses contemporains en face de l'épopée miltonienne.

### 3. Frivolité française et sérieux anglais.

En face des Français prompts au « sourire méprisant » et « célèbres » pour leur tendance au « persiflage »<sup>42</sup>, Voltaire considère le *Paradis perdu* comme l'exemple par excellence de ce que peut être le goût anglais, ce pourquoi il s'étonne que les Anglais aient été, selon lui, si lents à reconnaître le mérite du poème :

How then it came to pass that the *Paradise Lost* had been so long neglected, (nay, almost unknown) in England (till the Lord Somers in some measure taught mankind to admire it) is a thing which I cannot reconcile, neither with the temper, nor with the genius of the English nation<sup>43</sup>.

41. White, p. 140 : « cannot but shock a reader of delicate taste ».

42. P. 132 : « ...scornful smile... lampoons for which that nation is so famous ».

43. P. 134. Lord Somers a bien patronné en 1688 une édition du *Paradis perdu* qui fut une des premières éditions de poème par souscription. (Cf. Shawcross, *The Critical Heritage*.) Voltaire le savait-il quand il décida de publier sa propre épopée de la même façon en Angleterre ? Notons surtout qu'il a accrédité en France cette légende d'un Milton méconnu de ses contemporains, légende reprise pendant tout le siècle et qui ne commencera à être combattue qu'au moment où on connaîtra la *Vie de Milton* de S. Johnson. Mais on continua d'y croire au 19<sup>e</sup> siècle, et elle convient parfaitement à un mythe du génie incompris.

Il s'étonne aussi des apparentes contradictions de Dryden, tantôt situant Milton au-dessus d'Homère et de Virgile, tantôt « le mettant au rang des Chapelain et des Le Moine »<sup>44</sup>. Mais Voltaire lui-même n'est pas sans présenter quelques contradictions dans son jugement sur le *Paradis perdu* à propos du sujet du poème. Car quand il montre Milton concevant son sujet en assistant à la représentation du drame d'Andreini, il écrit que Milton découvrit « à travers l'absurdité de l'ouvrage la sublimité du sujet. Mais plus loin il insiste sur ce que ce sujet a de « stérile » (barren) et même de facilement ridicule. Les Français n'y voient que matière à plaisanterie :

And indeed such an error ought to be excused ; for if we consider with what freedom the politest part of mankind throughout all Europe, both Catholics and Protestants, are wont to ridicule in conversation these consecrated histories ; nay, if those who have the highest respect for the mysteries of the christian religion, and who are struck with awe at some parts of it, yet cannot forbear now and then making free with the Devil, the Serpent, the frailty of our first Parents, the Rib which Adam was cobb'd, of, and the like, it seems a very hard task for a profane poet to endeavour to remove those shadows of ridicule, to reconcile together what is divine and what looks absurd, and to command a respect that the sacred Writers could hardly obtain from our frivolous minds (p. 132).

Les Anglais ne sont pas arrêtés par une telle frivolité, et c'est grâce à cet esprit de sérieux que le génie de Milton a pu réussir le prodige de rendre fécond un tel sujet, par la force de son intelligence et de son imagination créatrice, et de tirer du néant de la donnée primitive une œuvre magistrale.

#### 4. *Grandeur du poème.*

Il y a quelque chose de surhumain dans cette réussite, que Voltaire souligne :

There is something above the reach of human forces to have attempted the Creation without bombast, to have describ'd the gluttony and curiosity of a woman without flatness, to have brought probability and reason amidst the hurry of imaginary things belonging to another world, and as far remote from the limits of our notions as they are from our Earth, in short to force the reader to say « If God, if the Angels, if Satan would speak, I believe they would speak as they do in Milton »<sup>45</sup>.

La victoire remportée par Milton sur son sujet ingrat inspire au critique français un de ses plus vifs éloges. Elle est due, à ses yeux, à la parfaite combinaison de l'« uniformité qui satisfait l'esprit et la variété qui plaît à l'imagination »<sup>46</sup>. Voltaire montre ici qu'il a très bien saisi ce qui fait l'unité du grand poème baroque :

All its episodes being necessary lines which aim at the center of a perfect circle (p. 133).

Cette grandeur et cette perfection ne sont pas perceptibles au seul

44. Voir la Note 3 à la fin du chapitre.

45. P. 132. Par « hurry » Voltaire semble vouloir dire désordre, confusion.

46. *Ibid.* « that uniformity which satisfies the mind and the variety which pleases the imagination ».

goût anglais, ou plutôt ici le goût anglais atteint l'universalité qui lui échappait ailleurs :

Where is the Nation who would not be pleas'd with the interview of Adam and the Angel (p. 133) ?

Et au centre de toutes les beautés du poème se trouve la peinture de Dieu que la « sublime sagesse » de Milton a faite, selon Voltaire, aussi convaincante que le permet la nature humaine :

The Heathens always, the Jews often, and our Christian Priests sometimes, represent God as a tyrant infinitely powerful. But the God of Milton is always a Creator, a Father, and a Judge, nor is his Vengeance jarring with his Mercy, nor his Predeterminations repugnant to the Liberty of Man. These are the pictures which lift up indeed the soul of the reader. Milton in that point as well as in many others is as far above the ancient poets as the christian religion is above the heathen fables (p. 133).

Ce Dieu paternel, indulgent et respectueux de la liberté de sa créature<sup>47</sup> est à la source de cet enthousiasme de la liberté que Voltaire semble ressentir en 1727 dans le *Paradis perdu*. A la source aussi d'un sublime de type inconnu aux anciens et supérieur, auquel le lecteur participe et qui lui « élève l'âme ».

L'autre partie du poème qui suscite l'entière admiration de Voltaire est, dans la description des scènes du jardin d'Eden, la peinture de l'amour :

It is observable that in all other poems love is represented as a vice, in Milton only 'tis a Virtue. The pictures he draws of it are naked as the persons he speaks of, and as venerable. He removes with a chaste hand the veil which covers every where else the enjoyments of that passion. There is softness, tenderness and warmth without lasciviousness ; the poet transports himself and us into that state of innocent happiness in which Adam and Eve continued for a short time : he soars not above human, but above corrupt nature, and as there is no instance of such love, there is none of such poetry (p. 133).

Voltaire n'a pas souvent parlé de l'amour sur ce ton. Il note lui-même le caractère exceptionnel de cet amour et de cette poésie : ils ne sont possibles que dans le climat d'entente entre Dieu et les hommes que le *Paradis perdu* a su établir. Voltaire sent très bien ce qui unit les amours d'Eden au reste du poème : c'est le Dieu paternel et libéral qui permet le miracle poétique né de l'alliance de l'innocence sérieuse et du bonheur.

C'est encore le caractère exceptionnel à ses yeux de cette poésie qui amène Voltaire à juger avec beaucoup de largeur d'esprit certaines « digressions » de Milton. Il veut bien que celui-ci interrompe sa narration pour y mêler ses observations personnelles, et en donne comme exemple, peut-être non sans malice, l'invective contre la chasteté forcée, visant les prêtres, qui se trouve dans l'hymne à l'amour conjugal. Voltaire trouve ce passage fort beau<sup>48</sup>, estimant que le poète

47. On sait l'importance qu'a la représentation d'un Dieu tyran dans l'imagerie religieuse de Voltaire.

48. P. 137. « I think it to be a great beauty ». Il s'agit des vers 744 à 750 du Chant IV.



peut prendre la liberté, s'il en use avec retenue, de mêler ses réflexions à son œuvre. Il approuve également les passages dans lesquels l'auteur parle de lui-même, en particulier sa plainte sur sa cécité du Chant III :

He gratifies the curiosity it raises in me about his person ; when I admire the author, I desire to know something of the man... (p. 137).

Voltaire précise bien qu'une telle pratique ne peut se justifier que pour un génie de premier ordre. Son admiration et sa sympathie pour Milton lui font considérer que le génie possède une certaine liberté créatrice qui le place au-dessus des règles. La grandeur du poème est faite de cette liberté maîtrisée.

### 5. Le Héros.

Voltaire ne s'attarde pas sur le problème du héros du *Paradis perdu*, bien que cette question ait divisé la critique anglaise. Aussi bien pour Dryden que pour Addison, la faiblesse de l'homme ne correspond pas à ce que doit être un héros. Le premier, dans un jugement qui a eu un grand retentissement, considère que Milton a fait du Diable le vrai héros du poème<sup>49</sup>, tandis qu'Addison penche pour le Christ, éblouissant vainqueur de la horde des anges rebelles. L'un et l'autre, bien qu'Addison ait quelque hésitation à entrer dans ce système, lient l'héroïsme au prestige apparent et aux valeurs guerrières. Sans insister, mais avec assurance, Voltaire rectifie ces jugements :

His hero, (I mean Adam, his first personage) is unhappy. That demonstrates against all the critics that a very good poem may end unfortunately [...] (p. 143).

C'est que Voltaire a dans sa propre réflexion sur l'héroïsme de quoi comprendre Milton. On sait avec quelle vigueur ceul-ci a dénoncé l'héroïsme de la prouesse dans son poème<sup>50</sup>. Mais Voltaire lui-même dans sa *Henriade* met bien davantage l'accent sur les qualités morales de son héros Henri que sur ses qualités guerrières. Milton donne à Voltaire un exemple limite : prenant comme héros un personnage « mangeant une pomme sur la persuasion d'un serpent » (p. 132), il présente un modèle d'héroïsme uniquement moral et religieux, et sait en même temps lui donner un relief qui manque peut-être à Henri. Dans un moment où Voltaire est plein d'enthousiasme pour l'homme libre qu'il croit découvrir en Angleterre, ce héros simple dont un Dieu

49. Voir la Note 4 à la fin du chapitre. On a suffisamment marqué tout ce qui sépare Dryden, jugeant selon les règles de l'académisme aristotélicien et considérant l'héroïsme de Satan comme un grave défaut du poème, de la célèbre phrase de William Blake considérant que Milton était « un vrai poète » parce qu'il était « du parti du Diable sans le savoir ». (*The Marriage of Heaven and Hell*, éd. Keynes, p. 150.) Il faudrait aussi indiquer ce qui les rapproche, en dehors du fait que Blake connaissait bien Dryden sans l'avoir en grande estime (cf. *Public Address*, éd. Keynes, p. 600), et qui tient à une certaine récupération de l'héroïsme aristocratique par le premier romantisme. Nous montrerons plus loin qu'une certaine conception de l'héroïsme aristocratique conduit nécessairement à voir en Satan le héros du poème.

50. Cf. *P.L.* IX, 13 sq. Sur tout ce problème de l'héroïsme chez Voltaire, voir l'article de M. Pomeau, « Voltaire et le Héros » (*Revue des Sciences humaines*, 1951, p. 345-51). Il me faut signaler aussi que ce chapitre doit beaucoup à son livre, *La Religion de Voltaire* (Paris, 1956).

paternel respecte l'indépendance représente, pour le jeune Français sérieux et idéaliste, sensible à la ferveur grave du ton miltonien, pendant un très fugitif instant, le véritable héros du poème de la liberté.

### III. L'ESSAI DE 1733

L'*Essai* de 1727, et en particulier le chapitre sur Milton, ne peut pas, Voltaire en est persuadé dès 1728, convenir au public français. Pour des raisons de goût, sans doute, et aussi parce qu'il faut donner quelques explications et quelques commentaires dont les Anglais n'avaient pas eu besoin, mais également, et peut-être surtout, parce que ce ton de liberté n'est pas reçu en France. En 1732 Voltaire constate qu'il lui « faut déguiser à Paris » ce qu'il ne « pourrait dire trop fortement à Londres ». Il ajoute « parce qu'après tout je veux vivre en France, et qu'il ne m'est pas permis d'être aussi philosophe qu'un Anglais »<sup>51</sup>. Aussi dans le texte français de 1733, les changements sont-ils considérables. Le chapitre sur Milton est plus court que dans l'*Essai* anglais (alors que l'ensemble de l'*Essai* est plus long) et Voltaire a abrégé ou retranché certains commentaires. Surtout l'équilibre entier du chapitre a été modifié. En 1727, Voltaire a comme principal objet de présenter aux Anglais les réactions d'un Français à la lecture du *Paradis perdu*, et de confronter le goût des deux nations. En 1733, il s'agit au contraire d'amener les Français à s'interroger sur leur propre goût et à prendre conscience de ses limites, ce qui explique certaines modifications du chapitre en fonction du nouveau public. Mais en même temps l'attitude de Voltaire a changé. A l'enthousiasme de 1727 a succédé une attitude plus critique, qui donne au chapitre de 1733 un ton bien différent de celui de l'*Essai* anglais.

#### 1. Sévérité pour l'activité politique de Milton.

Voltaire n'a plus, à cette date, à faire une présentation complète du poème et de son auteur à ses compatriotes. La traduction française parue en 1729 contient une biographie de Milton, et plusieurs études sur le poème ont été publiées. Voltaire s'efforce de ne pas répéter ce qui a déjà été dit, mais il tient dès le début du chapitre à bien montrer l'originalité et la valeur des informations qu'il apporte sur Milton :

Il n'est pas étonnant qu'ayant recherché avec soin en Angleterre tout ce qui regarde ce grand homme, j'aie découvert des circonstances de sa vie que le public ignore<sup>52</sup>.

Cette circonstance, c'est l'histoire de la représentation de l'*Adamo*, que Voltaire reprend en termes identiques dans le texte français, en insistant davantage sur la nouveauté de ses recherches. Voltaire tient à

<sup>51</sup> A M. Formont, le 6 décembre 1732. M. XXXIII, 307. Il y est question de la Lettre sur Locke des *Lettres Anglaises*.

<sup>52</sup> M. VIII, p. 352. Toutes les citations de l'*Essai* de 1733 sont prises dans l'édition Moland, tome VIII.

rester auprès du public français celui qui a découvert Milton<sup>53</sup>. Pour la même raison, il s'attarde sur un aspect de la vie de Milton que la biographie placée en tête de l'édition Dupré laissait dans l'ombre, c'est-à-dire l'activité polémique et politique du poète. Il le fait sans indulgence. Après avoir mentionné que Milton, « né avec une passion extrême pour la liberté », n'était d'aucune église, il ajoute :

Mais il ne garda point cette neutralité dans les guerres civiles du roi et du parlement : il fut un des plus ardents ennemis de l'infortuné roi Charles 1<sup>er</sup> : il entra même assez avant dans la faveur de Cromwell ; et, par une fatalité qui n'est que trop commune, ce zélé républicain fut le serviteur d'un tyran (p. 354).

Et il rappelle à ce sujet la polémique entre Milton et Saumaise, se montrant là encore sévère pour le poète anglais :

Milton soutint en mauvais déclamateur la cause d'un peuple victorieux qui se vantait d'avoir jugé son prince selon les lois. La mémoire de cette révolution étrange ne périra jamais chez les hommes, et les livres de Saumaise et de Milton, sont déjà ensevelis dans l'oubli. Milton que les Anglais regardent aujourd'hui comme un poète divin, était un très mauvais écrivain en prose (p.355).

Nous sommes loin du ton de 1727. Cromwell est devenu un tyran et Milton s'est fourvoyé dans une entreprise politique qu'il a défendue par d'exécrables écrits. La passion de la liberté a amené le poète à une perversion de cette liberté.

En 1727, Voltaire ne pouvait comprendre que les Anglais aient été si lents à reconnaître les mérites du *Paradis perdu*. En 1733, il donne une explication qui est liée à la solitude politique du poète après la chute du Protectorat. Evoquant l'état de pauvreté et d'abandon dans lequel Milton composa son poème, il ajoute :

Il n'est pas étonnant qu'un ancien secrétaire de Cromwell, vieilli dans la retraite, aveugle et sans bien, fût ignoré ou méprisé dans une cour qui avait fait succéder à l'austérité du gouvernement du protecteur toute la galanterie de la cour de Louis XIV... (p. 355).

La politesse, la galanterie — même si elles inclinaient vers la « mollesse » — étaient dans la cour du roi. Le vieux poète puritain n'était plus dans le ton avec son poème religieux. « Tout ce qui avait quelque rapport à la religion était alors hors de mode. » Une cour si raffinée ne pouvait ressentir que de l'aversion pour « un mauvais déclamateur », et, sans être entièrement du côté de la cour de Charles II, tout en reconnaissant que le nom de Milton « doit augmenter la liste des

53. Cette volonté est clairement formulée par une phrase qu'il ajoute à son *Essai* en 1756 : « Je fus le premier qui fis connaître aux Français quelques morceaux de Milton, et de Shakespeare. » (M. VIII, p. 357.) Il est revenu plusieurs fois sur cette affirmation après 1750 : en 1768 dans une lettre à Horace Walpole (Best. 14179) et en 1776 dans la *Lettre à l'Académie française* : « Les choses sont donc bien changées en France de ce qu'elles étaient il y a environ cinquante années, lorsqu'un homme de lettres qui a l'honneur d'être votre confrère fut le premier parmi vous qui apprit la langue anglaise, le premier qui fit connaître Shakespeare, qui en traduisit librement quelques morceaux en vers (ainsi qu'il faut traduire les poètes), qui fit connaître Pope, Dryden, Milton [...] » Voltaire affirme aussi dans le même texte avoir été à l'origine de la traduction de Dupré : « Non seulement il y a encore de lui quelques morceaux de vers imités de Milton, mais il engagea M. Dupré de Saint-Maur à apprendre l'anglais et à traduire Milton, du moins en prose ». (Lettre citée par Besterman in *Voltaire et Shakespeare*, p. 186-187.)

grands génies persécutés de la fortune », le mondain Voltaire, celui qui autour de 1730 veut réussir au théâtre et plaire à la cour de France, et qui montre de la méfiance pour l'« étrange révolution » puritaine, commence à regarder avec moins de sympathie ce poème « singulier ».

## 2. Fragmentation du poème.

Il n'y retrouve plus le Dieu paternel qu'il croyait y voir quelques années auparavant. Tout le passage est supprimé. Le Dieu du *Paradis perdu* n'est plus pour lui qu'un personnage sans grande efficacité, puisqu'il envoie ses anges se battre contre les rebelles avec l'ordre de vaincre, et qu'ils ont du mal à obéir à cet ordre :

Comment se peut-il qu'après un ordre si positif la victoire reste indécise ? Et pourquoi Dieu donne-t-il un ordre inutile ? Il parle et n'est point obéi ; il veut vaincre et on lui résiste ; il manque à la fois de prévoyance et de pouvoir. Il ne devait point ordonner à ses anges de faire ce que son fils unique seul devait faire (p. 359).

L'image de Dieu se brouille comme celle d'Adam, héros dérisoire, « trompé par le diable et sa femme en un jour » (p. 306). Plus d'entretien avec l'ange, ni de liberté sous la protection divine. Eve et lui ne sont intéressants que par leurs amours, comme « créatures innocentes et infortunées ». Le sujet du poème devient « le diable combattant contre Dieu », et Voltaire ne semble plus vouloir voir ce qui fait l'unité de l'œuvre. Adam et Eve paraissent maintenant perdus dans un ensemble hors de leur portée : la critique de Voltaire morcelle le poème en autant d'épisodes distincts dont il n'indique plus les rapports, et les hommes deviennent d'innocentes victimes. A propos du chapitre de *L'Essai* sur Virgile, M. Pomeau note la tendance que montre Voltaire vers une conception très mélodramatique du héros épique. Mais je ne suis pas sûr que ce soit signe de la « qualité bourgeoise » de son âme. Mélodrame et drame bourgeois sont deux choses bien différentes. L'intérêt que Voltaire trouve ici à Adam et Eve, ces deux créatures persécutées par l'être puissant et jaloux qu'est Satan, procède de leur solitude et de leur abandon. Le couple paradisiaque ne peut pas être vraiment libre, car il est pris dans une situation qui le dépasse, et donc ne peut pas être coupable. Victime de l'absurde, d'une guerre incompréhensible pour l'homme, il habite un univers qui s'est fragmenté et nous retrouvons ici notre propos sur la *Henriade* et la notion de rococo. L'unité baroque n'est plus possible ; Dieu et les hommes habitent des mondes séparés. Dès lors, entre le sublime — qui met nécessairement en jeu une certaine transcendance — et le pathétique se crée un écart d'où vient justement la tendance au mélodrame, qui est une des formes du tragique de l'absurde.

Présenté ainsi le *Paradis perdu* n'a plus de sens. Voltaire n'a pourtant pas renoncé à faire la leçon aux Français à son propos. Comme dans la version anglaise, il oppose la tendance au persiflage et à la frivolité de ses compatriotes à un certain sérieux anglais :



Les Français riaient encore quand on leur disait que l'Angleterre avait un poème épique dont le sujet était le diable combattant contre Dieu, et un serpent qui persuade à une femme de manger une pomme. Ils ne croyaient pas qu'on pût faire à ce sujet autre chose que des vaudevilles (p. 357).

A ce rire, Voltaire oppose la grandeur du poème, « sa fertilité d'imagination », sa majesté et son brillant, mais surtout l'épisode des amours d'Eden. Il reprend ici ce qu'il disait en 1727 sur la réussite exceptionnelle de la peinture miltonienne :

Comme il n'y a point d'exemple d'un pareil amour, il n'y en a point d'une pareille poésie (p. 357).

Avec cependant quelques changements : Voltaire oublie l'aspect « vénérable » d'Adam et Eve, et il ne mentionne plus la brièveté de leur séjour dans cet état de bonheur paradisiaque. Les petites omissions dans la traduction de son texte anglais sont conformes à la modification de sa lecture du poème : il ne parle plus de la gravité fervente de cette poésie, et il détache, en négligeant de rappeler la chute rapide, la description du bonheur innocent de l'ensemble de l'épopée. Le jardin d'Eden et les « amours innocentes » sans la menace de la chute — ou plutôt lorsque cette menace vient uniquement de l'extérieur — se rapprochent de l'univers de l'idylle et de ses inconsistantes amours.

### 3. *Le sublime sombre.*

Cependant Voltaire ne méconnaît pas le sublime du poème, et sur ce point aussi il donne l'épopée miltonienne en exemple au goût français. Dès ce premier chapitre de l'*Essai*, il indique comme « un des plus sublimes endroits du poème singulier de Milton » le passage dans lequel Satan découvre les enfers<sup>54</sup>. Il revient sur le sublime dans le chapitre sur Milton, à propos du sujet dont Milton a selon lui découvert « la sublimité » en assistant à la représentation de l'*Adamo* :

[...] l'univers rendu malheureux par la faiblesse d'un homme, les bontés et les vengeances du Créateur, la source de nos malheurs et de nos crimes, sont des objets dignes du pinceau le plus hardi : il y a surtout dans ce sujet je ne sais quelle horreur ténébreuse, un sublime sombre et triste qui ne convient pas mal à l'imagination anglaise (p. 353).

Deux aspects très distincts donc dans un tel sublime : un sublime traditionnel qui provient ici du grandiose d'un sujet d'intérêt universel et qui exalte l'imagination, et à côté, un sublime plus particulier, que Voltaire hésite à définir, mais qu'il lie plus directement au tempérament anglais<sup>55</sup>. Ce second type de sublime, dont l'originalité intéresse visiblement Voltaire, n'élève plus l'âme, mais la fait frissonner. Voltaire songe ici à la vigoureuse description de l'Enfer. Il a été vivement

54. P. 35. Voltaire cite et traduit littéralement les vers 56 à 67 du Chant I du *Paradise Lost*.

55. Voltaire présente ici une image du tempérament anglais très courante en France avant même le 18<sup>e</sup> siècle. En 1684 Rapin note à propos des Anglais que « l'esprit de leur nation [...] se plaît aux choses atroces ». *Réflexions sur la poétique*, p. 153.

frappé par le « brillant » du caractère de Satan, et c'est son monologue qu'il essaie de transposer en vers français. Il est amené par le *Paradis perdu* à l'intuition d'un type de sublime tel qu'il est habituellement senti les éléments de puissance de choc, mais qui n'est plus lié à une hiérarchie de valeurs. L'Enfer peut faire sur le lecteur une impression plus vive que le Ciel, et l'ébranlement causé par ces images montre que l'éblouissement du sublime peut naître de la grandeur dans le mal<sup>56</sup> tout autant que de la grandeur dans le bien. Voltaire est sur la voie qui amènera à séparer le sublime du beau, et à reconnaître les pouvoirs de l'horreur et du sombre.

#### 4. Le sublime et le bizarre.

L'attitude de Voltaire en face du sublime traditionnel est double. D'un côté il admire toute la majesté d'une épopée qui se déroule « dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde » (p. 308). C'est cette sorte de débordement du sujet qui a, selon lui, contraint Milton à renoncer à la tragédie qu'il voulait d'abord en faire :

Dans le temps qu'il travaillait à cette tragédie, la sphère de ses idées s'élargissait à mesure qu'il pensait. Son plan devint immense sous sa plume ; et enfin au lieu d'une tragédie, qui, après tout, n'eût été que bizarre et non intéressante, il imagina un poème épique, espèce d'ouvrage dans lequel les hommes sont convenus d'approuver souvent le bizarre sous le nom du merveilleux (p. 354).

Ainsi la grandeur tourne à l'immense, et l'immense au bizarre. Voltaire, qui en 1733 est plus occupé de théâtre que d'épopée, prend ses distances vis-à-vis du genre épique même. Il n'hésite pas à affirmer que le projet théâtral de Milton eût été voué à l'échec, et s'il veut bien accepter l'épopée, la pointe d'ironie qu'il met à son acquiescement marque les limites de son admiration.

C'est que le grandiose miltonien tombe facilement dans l'outrance. Voltaire reprend ici les critiques qu'il avait déjà formulées en 1727 sur le Pandémonium, les allégories du Pêché et de la Mort, et la guerre des Anges. Mais le ton a changé. Voltaire craint moins d'offenser ses lecteurs, en particulier à propos de la guerre des Anges, et il ne prend plus les mêmes précautions que dans la version précédente : son texte est plus incisif, son ironie plus appuyée :

Les critiques les plus judicieux n'ont trouvé dans cet endroit, ni vraisemblance ni raison : ils ont regardé comme une grande faute contre le goût la peine que prend Milton de peindre le caractère de Raphaël, de Michel, d'Abdiel, d'Uriel, de Moloch, de Nisroth, d'Astaroth, tous êtres imaginaires dont le lecteur ne peut se former aucune idée, et auxquels on ne peut prendre aucun intérêt (p. 359).

En 1727, Voltaire se présentait comme une sorte d'arbitre entre les goûts des deux nations, et il se contentait de donner la parole à des critiques français imaginaires. Dans l'*Essai* français, il affirme vouloir jouer un rôle semblable, mais il oublie vite sa neutralité et passe de

<sup>56</sup>. Un aspect de la conception du sublime que présentera Burke vers le milieu du siècle semble ici contenu en germe, comme si Voltaire entrevoyait une des conséquences esthétiques les plus spectaculaires du sensualisme. Le *Paradis perdu* est également un des points de départ de Burke.

plus en plus du côté des Français. Quand il parle de « tous les critiques judicieux dont la France est pleine » (p. 357), on sent l'ironie. De même quand, prenant plaisir à rappeler les attaques contre l'église catholique — omises par la traduction française — que contient le *Paradis perdu*, il écrit « Voilà des imaginations dont tout lecteur sensé a été révolté » (p. 358), il est clair qu'il s'amuse. Par contre quand il s'en prend au côté « extravagant » du poème, Voltaire ne pense plus à son rôle d'arbitre et donne son avis :

On a reproché à Homère de longues et inutiles harangues, et surtout les plaisanteries de ses héros : comment souffrir dans Milton les harangues et les railleries des anges et des diables pendant la bataille qui se donne dans le ciel (p. 359) ?

Il ne s'agit plus de goût français ou de goût anglais, mais de goût tout court, et Voltaire en voit la preuve dans les jugements de l'Anglais Dryden. En 1727 il affirmait ne pas comprendre les contradictions de celui-ci : en 1733 au contraire Voltaire s'appuie sur le même Dryden pour montrer que dans le *Paradis perdu*, le mélange de « beautés » et de « fautes grossières » fait naître des jugements opposés selon l'angle sous lequel on examine l'œuvre :

Ce n'est pas la première fois qu'on a porté sur des mêmes ouvrages des jugements contradictoires : quand on arrive à Versailles du côté de la cour, on voit un vilain petit bâtiment écrasé avec sept croisées de face, accompagné de tout ce que l'on a pu imaginer de plus mauvais goût ; quand on le regarde du côté des jardins, on voit un palais immense dont les beautés peuvent racheter les défauts (p. 359-60).

Tel est le jugement que Voltaire prononce au nom du goût général. Mais il faut ajouter que, comme le texte de 1733 parle beaucoup plus longuement des défauts que des beautés, l'impression d'ensemble qui s'en dégage est celle d'une grande réserve, et même d'hostilité à l'égard du poème de Milton.

##### 5. Les sources — Milton et le Tasse.

Cette animosité contre l'épopée anglaise se manifeste également dans l'étude que fait Voltaire des sources du poème. Car en plus de l'histoire de la représentation de l'*Adamo*, corrigée sur les indications de Rolli<sup>57</sup>, il revient en 1733 sur les possibles sources du *Paradis perdu*. Il mentionne d'abord les poèmes latins du 17<sup>e</sup> siècle :

Il peut avoir imité plusieurs morceaux du grand nombre de poèmes latins faits de tout temps sur ce sujet, l'*Adamus exul* de Grotius, un nommé Mazon ou Mzenius, et beaucoup d'autres, tous inconnus au commun des lecteurs<sup>58</sup>.

Voltaire n'insiste pas. Mais l'insinuation d'un possible plagiat est lancée, et cette remarque de Voltaire pourrait bien être à l'origine de l'accusation formulée par Lauder en Angleterre et reprise en France quelques années plus tard.

57. Sur les *Remarques* de P. Rolli, voir le début du Chapitre suivant.

58. P. 356. Sur Milton, Mazonius et Grotius, voir plus loin notre étude de l'article « Epopée » des *Questions sur l'Encyclopédie*. Voir aussi la Note 6 à la fin du chapitre.

Voltaire s'arrête davantage sur ce que Milton a, selon lui, pris au Tasse : « la description de l'enfer, le caractère de Satan, le conseil des démons ». Cette imitation lui paraît, tant par la théorie classique de l'imitation que comme exemple de ce goût international que prône l'*Essai*, légitime :

[...] imiter ainsi, ce n'est point être plagiaire, c'est lutter, comme dit Boileau, contre son original ; c'est enrichir sa langue des beautés des langues étrangères (p. 356).

Mais elle amène une comparaison qui n'est pas à l'avantage du poème anglais :

Milton a jouté contre le Tasse avec des armes inégales ; la langue anglaise ne pouvait rendre l'harmonie des vers italiens :

Chiama gli abitator dell'ombre eterne  
Il rauco suon della tartarea tromba ;  
Tremar le spaziose atre caverne  
E l'aer cieco a quel rumor ribomba, etc...<sup>59</sup>.

L'italien que cite Voltaire, sonore à souhait, montre que celui-ci était sensible à la musique de cette langue<sup>60</sup>, au moins quand elle est très appuyée. Il est peu probable qu'il ait aussi bien senti l'anglais, qu'il prononçait très mal et jugeait « barbare »<sup>61</sup>. Ce n'est pas la seule raison qu'il a de préférer le Tasse : celui-ci, il l'indiquera plus tard, lui paraît moins « outré » et beaucoup plus raffiné que Milton. Ajoutons que la comparaison entre Milton et le Tasse — dont la *Jérusalem* avait été l'objet en 1724 d'une traduction très répandue — va, à la suite de Voltaire, être un des lieux communs critiques du siècle.

#### 6. Voltaire traducteur de Milton dans l'*Essai*.

Voulant donner à ses lecteurs une idée du poème, Voltaire traduit en onze vers français les neuf premiers vers de l'apostrophe de Satan au Soleil<sup>62</sup> et fait une sorte de traduction en prose des discours du Pêché à Satan (*P.L.* II, 727-810). Si, dans ce dernier passage, Voltaire n'avait pas laissé penser par des guillemets qu'il s'agissait du texte de Milton, on ne pourrait même pas parler de traduction : Voltaire résume en treize lignes soixante-treize vers du poème. En même temps son résumé est une caricature. Il essaie surtout d'y mettre en évidence le côté absurde de « cette dégoûtante et abominable histoire ». Voici ce que devient le discours du Pêché :

Je suis le Pêché, réplique ce monstre ; tu accouchas de moi dans le ciel ; je sortis de ta tête par le côté gauche ; tu devins bientôt amoureux de moi ; nous couchâmes ensemble ; j'entraînai beaucoup de chérubins dans le ciel ; nous fumes précipités ensemble (p. 358).

La sécheresse de ce résumé fait de la naissance du Pêché — qui dans Milton est une interprétation chrétienne du mythe de la naissance

59. *Gerusalemme liberata*, IV, 3.

60. Il cite le même passage à l'article « Critique » du *Dictionnaire philosophique*, pour défendre le Tasse contre les vers célèbres de Boileau.

61. Voir A.-M. Rousseau, *op. cit.*, 1<sup>re</sup> partie, chap. I.

62. *P.L.* IV, 32-40.



d'Athéna — une suite d'actes incohérents (et le résumé n'est pas même entièrement exact : ce n'est pas le Péché qui entraîna les anges coupables), au milieu desquels un détail, « par le côté gauche », privé de tout contexte, apparaît tout à fait absurde. Ce procédé fait entrer l'épisode du *Paradis perdu* dans un univers voltairien familier, celui de la dérision, et Voltaire y donne un bon exemple de son talent dans un genre que nous retrouverons à propos du *Paradis perdu*, celui de la traduction dénigrante.

A ses yeux, toute traduction l'est un peu, et traduire les poètes revient toujours à les mutiler. Il l'écrit dans l'*Essai* à propos de la traduction d'Homère par Mme Dacier :

Qu'on ne croie point encore connaître les poètes par les traductions : ce serait vouloir apercevoir le coloris d'un tableau dans une estampe. Les traductions augmentent les fautes d'un ouvrage et en gâtent les beautés (p. 319).

Il est probable qu'une telle phrase vise aussi la traduction de Milton par Dupré, que Voltaire, bien qu'il ait affirmé par la suite en avoir été l'instigateur, appréciait peu<sup>63</sup>. Pour lui, la seule traduction possible des poètes est une sorte d'imitation en vers :

Ce n'est pas en traduisant des poètes en prose qu'on fait connaître le génie poétique d'une nation, mais en imitant en vers leur goût et leur manière<sup>64</sup>.

Aussi est-ce ce procédé que Voltaire emploie quand il veut donner à ses lecteurs une idée du « génie poétique » de Milton.

Cette traduction-ci n'est pas un résumé, je dirais presque au contraire, puisqu'à neuf vers du *Paradis perdu* correspondent onze vers français, et encore Voltaire n'a-t-il pas tout traduit. Voici ces onze alexandrins :

Toi sur qui mon tyran prodigue ses bienfaits,  
Soleil, astre de feu, jour heureux que je hais,  
Jour qui fais mon supplice, et dont mes yeux s'étonnent,  
Toi qui sembles le dieu des cieux qui t'environnent,  
Devant qui tout éclat disparaît et s'enfuit,  
Qui fait pâlir le front des astres de la nuit ;  
Image du très Haut qui régla ta carrière,  
Hélas, j'eusse autrefois éclipsé ta lumière ;  
Sous la voûte des cieux, élevé plus que toi,  
Le trône où tu t'assieds s'abaissait devant moi.  
Je suis tombé, l'orgueil m'a poussé dans l'abîme<sup>65</sup>.

Il suffit de se reporter à l'original pour constater que Voltaire ne cherche pas la fidélité. Il ne suit que d'assez loin le texte anglais, et le mot d'imitation convient mieux que celui de traduction. Mais cette liberté a l'avantage de nous montrer dans le détail comment il interprète le poème anglais, car il s'agit bien, à travers l'imitation, d'une véritable lecture du texte.

63. Cf. *Questions sur l'Encyclopédie*, M. XVIII, p. 583 : « Nous croyons avoir une traduction exacte de Milton et nous n'en avons point ».

64. Lettre à Asselin, novembre 1735. Best. 906.

65. P. 354. Cf. *P.L.* IV, v. 32-40.

Voltaire choisit un passage qui, d'après un des manuscrits de Cambridge, devait être, il le rappelle, le morceau d'introduction à la tragédie que Milton avait d'abord projetée. Peut-être est-ce parce que le traducteur croit reconnaître dans ce texte un monologue de théâtre qu'il en accentue le caractère oratoire. Ce caractère existe, bien sûr, déjà dans l'anglais, mais en transformant le début en une longue apostrophe qui ne se conclut qu'au huitième vers — alors que le même mouvement ne comporte que trois vers et demi dans Milton — Voltaire fait du passage un morceau oratoire aux effets très appuyés qui correspond mal à son modèle. La répétition « Toi qui... Jour qui... Toi qui... », la rigidité de l'alexandrin voltairien substituent à la souple véhémence miltonienne le mouvement figé d'une éloquence très conventionnelle<sup>66</sup>.

Tout le morceau change donc de caractère. Il y a peut-être un élément théâtral dans le texte de Milton, mais ce n'est pas à ce théâtre-là que fait penser l'imitation voltairienne. Dans ce passage, Voltaire a cherché le vocabulaire le plus énergique dans les trois premiers vers, « tyran », « astre de feu », « supplice ». Ce vocabulaire ne correspond pas à celui de Milton. « Tyran » n'a pas d'équivalent dans l'anglais, car Satan y parle au soleil comme à une puissance autonome, et n'en fait nullement le favori de Dieu. Dans Voltaire au contraire, on a l'impression qu'un favori maintenant dédaigné par le monarque rencontre celui qui lui a succédé dans la faveur royale. On retrouve le ton aigre d'Agrippine rappelant à Burrhus combien elle était naguère au-dessus de lui. La haine et la rage de Satan qui s'expriment, dans l'épopée anglaise, avec une véhémence puissante, prennent, chez Voltaire, un ton grandiloquent, guindé et fielleux. Les personnages miltoniens sont devenus des courtisans de Versailles, jaloux l'un de l'autre. Par là même le contenu religieux du passage est entièrement escamoté. Dans Milton, l'erreur tragique de Satan est précisément de se croire autonome, de ne pas voir que toute lumière procède de la lumière divine. Il n'en reste plus rien dans Voltaire, chez qui le poème prend un ton beaucoup plus mondain.

Cette courte traduction montre comment Voltaire interprète spontanément — je veux dire sans arrière-pensée de polémique ni de dénigrement — le *Paradis perdu*. Cette lecture se fait à travers les modèles classiques : le choix d'un monologue de Satan n'est pas fortuit. Dans l'*Essai*, Voltaire note le relief donné par Milton au personnage, j'allais dire au rôle, l'estimant plus brillant que celui même de Dieu. Un certain classicisme est sensible à la pompeuse majesté du Satan miltonien et Voltaire est loin d'en être le seul exemple. Mais privilégier ainsi le démon suppose une lecture du poème qui en brise entièrement l'unité et en méconnaît l'architecture religieuse : dans sa traduction, Voltaire infléchit le texte de manière à créer entre Dieu, le soleil et le Démon des rapports très différents de ceux de l'original. La lecture classique ignore la cohérence de l'œuvre baroque et du même coup la diminue : nous sommes ramenés à cette fragmentation du poème dont nous parlions plus haut. Quand Voltaire essaie de rendre dans sa traduction l'« énergie » miltonienne à laquelle il est sensible, il tombe aisément dans la déclamation grandiloquente, car il coupe cette énergie de sa source.

66. Sur Milton mis en vers rimés, voir à la fin du chapitre la Note 5.

Ce Satan qui s'exprime en courtisan disgracié n'a ni la grandeur ni la folie du Satan miltonien. C'est un Satan sans Dieu. Chez Voltaire, la lecture classique du texte baroque est en accord avec les jugements que ses convictions politiques et religieuses lui font porter sur le poème de Milton.

### 7. Sur le changement d'attitude de Voltaire.

Entre 1727 et 1733, Voltaire est donc passé, d'une critique plutôt favorable au *Paradis perdu* à une critique très réservée et même hostile. On s'est interrogé sur les causes de ce changement entre les deux versions, et avec raison car toute l'attitude de Voltaire envers le poème anglais dans le reste de son œuvre est contenue déjà presque entièrement dans le deuxième *Essai*. Mais les réponses données ne sont pas très nettes. Raymond Naves, qui voit dans Voltaire un « militant du goût » jusqu'en 1735, minimise l'écart entre les deux *Essais*, dans lesquels il retrouve la même volonté de relativisme critique. Selon Naves, si Voltaire a paru changer d'attitude vis-à-vis de Milton, c'est qu'il voyait son siècle changer autour de lui. Pour Milton comme pour Shakespeare, les Français étaient passés de l'ignorance et de la défiance à une admiration que Voltaire jugeait de mauvais goût et contre laquelle il voulait réagir. Mais il me semble qu'il faut distinguer beaucoup plus nettement entre Shakespeare et Milton que ne le fait Naves, et si celui-ci insiste davantage sur « le cas Shakespeare », c'est que sa manière d'analyser le goût de Voltaire lui permet de situer la critique voltairienne de Shakespeare beaucoup plus aisément que celle de Milton. Avec le *Paradis perdu*, des éléments politiques, religieux et imaginaires entrent en jeu que Voltaire ne trouvait pas dans l'œuvre de Shakespeare, et ces éléments jouent un rôle essentiel dans son attitude en face du poème. Du reste le tournant dans les jugements de Voltaire sur Milton se place entre 1727 et 1733, c'est-à-dire à un moment où la critique française, nous le verrons dans notre prochain chapitre, n'est pas très favorable à Milton, dont le poème reçoit — Voltaire le note lui-même dans l'*Essai* de 1733 — un accueil réservé. Ce n'est pas seulement du côté du goût de Voltaire qu'il faut regarder.

Mais l'étude de Naves possède, à mes yeux, le grand mérite de chercher, au-delà de l'anecdote, une cohérence à l'attitude voltairienne, et de ne pas y voir seulement le produit de circonstances passagères. Telleen, au contraire, renonce à y trouver la moindre unité : il reproche à Voltaire d'avoir « beaucoup écrit sans jamais se soucier d'être conséquent avec lui-même », et considère que les « variations de sa critique miltonienne [...] s'expliquent toujours par le but particulier de chaque écrit »<sup>67</sup>. Il n'est pas le seul à recourir aux explications anecdotiques : des critiques plus récents comme M. D. Williams font de même<sup>68</sup> et ils

67. Telleen, *op. cit.*, p. 41.

68. « Voltaire's ambiguity toward Milton, his vacillation between admiration and dislike, is reflected constantly in his thought, and often it is merely a matter of strategical policy which aspect he would choose to emphasize » (*Voltaire : literary critic*, Studies on Voltaire n° 48, Genève, 1966, p. 228). Cependant pour M. Williams il y a quelque chose au-delà de la tactique de circonstance, et nous verrons que ce critique soupçonne d'autres raisons aux revirements voltairiens.

ne sont pas sans justifications. Quand Voltaire modifie pour le public français son *Essai* anglais, il dit lui-même qu'il adapte son texte à ce nouveau public<sup>69</sup>. Il ne faut pas oublier que le premier *Essai* a d'abord eu pour rôle de lancer la *Henriade* en Angleterre. Voltaire n'allait certainement pas risquer de s'aliéner ses futurs lecteurs en critiquant de manière trop acerbe leur grande épopée nationale. Dans l'*Essai* français, au contraire, il s'agit plutôt d'inviter le public à une comparaison, et de faire briller la *Henriade* aux dépens de l'œuvre anglaise. Sur ce point Voltaire va aussi loin qu'il le peut en opposant, dans sa conclusion, son épopée aux « idées extravagantes » des Anglais. Cette comparaison a pu l'amener à rendre sa critique du *Paradis perdu* d'autant plus vive que ses ennemis n'ont pas manqué, dès 1731, d'opposer défavorablement la *Henriade* au poème de Milton<sup>70</sup>. Le souci de faire parler de son épopée et de la défendre, peut donc expliquer en partie son hostilité vis-à-vis du poème anglais, et ses attaques répondent effectivement dans cette perspective, à des préoccupations tactiques et à des calculs immédiats. Des raisons d'humeur et de jalousie d'auteur deviennent les principaux mobiles auxquels obéit Voltaire.

On ne peut donc pas écarter de telles explications, mais elles risquent de masquer l'essentiel. Elles supposent que l'épopée anglaise ne fut pour Voltaire qu'une œuvre rivale, à flatter ou à condamner selon les circonstances. Or il me semble que le *Paradis perdu* a été au contraire un poème lu et discuté avec passion, traitant de questions qui ont chez Voltaire des résonances profondes. Comment imaginer qu'un écrivain qui a consacré une part importante de son œuvre à l'étude et à la critique de la Bible, et en particulier de la *Genèse*, et à une réflexion sur le mal et ses origines, ne se soit pas senti concerné par l'épopée de la chute de l'homme ? Il nous semble, nous l'avons vu, que c'est le contraire qui s'est passé, et que le jeune Voltaire a aimé le ton de liberté et le sérieux du poème de Milton. S'il s'en est détourné et si, sans jamais entièrement renier son ancienne admiration, il a pris une attitude hostile, c'est se faire une piètre opinion de Voltaire que de penser que seules des raisons de tactique littéraire ont pu l'y amener. En fait ses jugements sur le *Paradis perdu* et son auteur engagent Voltaire tout entier et s'inscrivent d'abord dans le cadre de ses luttes religieuses et politiques. Et au-delà même de ce combat, l'analyse de son attitude envers l'épopée miltonienne nous montrera qu'elle s'appuie sur toute une mythologie très personnelle.

Dans les intéressantes pages qu'il consacre aux *Essais sur la poésie épique* (il a le mérite de parler d'*Essais* au pluriel), M. D. Williams suggère que l'antipathie qu'on trouve dans l'*Essai* français pour le poète anglais est « probablement due à sa désapprobation de l'activité poli-

69. Voir plus haut page 58, ou encore Best, 324, lettre citée par D. Williams, p. 218.

70. Cf. in *Mémoires de Trévoux*, mai 1731, la « Lettre critique sur le poème de M. de Voltaire », p. 193 : « Il est assez remarquable que Milton, tout calviniste qu'il était, parle dans son admirable *Paradis perdu* de la liberté et de la grâce d'une manière également serrée, sic : faut-il lire « sensée » ? et catholique, tandis que M. de Voltaire, qui fait profession d'être catholique, n'en parle que comme les calvinistes ». Rolli étend cette comparaison à de nombreux points, et se montre fort sarcastique pour l'épopée voltairienne (cf. Note 5 à la fin du chapitre). D'autres critiques défavorables à Voltaire comme J.-B. Clément, utiliseront le *Paradis perdu* pour rabaisser la *Henriade*.



lique de Milton »<sup>71</sup>. Le passage de l'*Essai* qui a donné à ce critique l'impression d'une hostilité politique ne peut être que celui dans lequel est rappelée la carrière politique de Milton et la dispute avec Saumaise. J'ai déjà commenté ces textes, mais il faut revenir sur leur importance, car il s'agit pour Voltaire d'une évolution essentielle, évolution qui est un renoncement. En 1727, il a cru voir une alliance possible entre liberté et religion, il a voulu espérer en un Dieu juste et paternel auquel on s'adresse avec sérieux et ferveur. En 1733, une telle espérance lui paraît vaine, et quand il tourne en ridicule le *Paradis perdu*, c'est un peu de lui-même aussi qu'il se moque. Dans le premier *Essai*, quand il parle des Français célèbres pour leur tendance au persiflage, il laisse clairement voir qu'il prend ses distances vis-à-vis de ce peuple léger. En 1733, il commence bien par faire un peu la leçon à ses compatriotes, mais il se met bien vite dans le camp des rieurs. Il ne cache pas son envie de rire quand Milton « veut bien faire connaître à fond Nisroth, Moloch et Abdiel », et ne se retient plus de le faire

... lorsque je ne sais quel ange ayant coupé en deux je ne sais quel diable, les deux parties du diable se réunissent dans le moment (p. 359).

Ce rire est une arme politique : Voltaire commence à voir se dessiner les traits d'un fanatique un peu barbare dans l'auteur du *Paradis perdu*, et il convient de se défendre contre ce poème dangereux. Mais en même temps ce rire est le refus d'un texte que Voltaire a aimé et auquel il est encore sensible : c'est une défense contre lui-même. M. Pomeau a bien noté la fréquente ambivalence des attitudes voltairiennes, et l'ambiguïté de la dérision dans son œuvre. Cette ambivalence est très nette devant le *Paradis perdu* : l'insistante présence du poème dans son œuvre, l'acharnement souvent de mauvaise foi que met Voltaire à le caricaturer malgré une admiration parfois avouée, sont le signe d'une certaine lutte contre lui-même et comme d'une cassure intérieure.

#### IV. VOLTAIRE ET LE PARADIS PERDU APRÈS L'ESSAI

Pendant toute sa vie d'écrivain, Voltaire n'a pas cessé de revenir sur le *Paradis perdu*, qui a dans son œuvre une présence plus constante que l'œuvre de Shakespeare. Celle-ci se limite pour lui aux problèmes du théâtre, tandis que l'épopée met en cause, nous l'avons vu, politique et religion. Sa critique évolue dans le sens indiqué par l'*Essai* de 1733, en accentuant sa malveillance à l'égard de l'œuvre et de son auteur. En même temps Voltaire lie la mythologie miltonienne à une critique de la mythologie biblique, et sur cet ensemble s'opère tout un travail de l'imagination qui nous amène au seuil de zones mal connues de la psychologie voltairienne.

71. *Op. cit.*, p. 228 : « probably be attributed to dislike of Milton's political activities ».

### 1. Les beautés du poème : l'énergie.

Le chapitre consacré à Milton se termine dans l'*Essai* de 1733 par la mise en balance des qualités et des défauts du *Paradis perdu*. Voltaire n'a jamais renié cet équilibre. Malgré les jugements extrêmement sévères que nous allons rencontrer, il a continué de se montrer sensible aux beautés du poème. Pendant son séjour à Cirey, il se repose de ses études scientifiques et philosophiques en lisant Milton :

Du jardin d'Apollon nous cueillons tous les fruits ;  
Newton est notre maître, et Milton nous délasse ;  
Nous combattons Malebranche, et relisons Horace.  
(11 novembre 1738, Best. D 1652.)

Madame du Châtelet prenait part à ce délassement. Dans une lettre à Bouhier, Voltaire parle de l'universalité des talents de son amie, et de l'étendue de ses lectures. Celle-ci

geometriae et physicae potissimum addicta, eloquentiae et poeseos lepores non dedignatur [...] acuto judicio, et summa cum voluptate Virgilium, Miltonum et Tassum perlegit, Ciceronem et Addisonum <sup>72</sup>.

A Helvétius, il parle de l'« imagination féconde » du poète anglais <sup>73</sup>. Toujours à Cirey, il sait se souvenir avec bonheur d'épisodes du poème : c'est ainsi que, dans une lettre à Frédéric II, il compare la solitude du monarque à celle d'Adam dans le paradis terrestre :

Tout ce que je crains, c'est que vous ne veniez à trop mépriser les hommes. Des millions d'animaux sans plumes à deux pieds qui peuplent la terre sont à une distance immense de votre personne par leur âme comme par leur état : il y a là-dessus un beau vers de Milton :

Amongst unequals no society <sup>74</sup>.

A la même époque, un autre passage du *Paradis perdu* lui revient à l'esprit : quand, dans la *Courte Réponse*, il se moque des vaines disputes sur les mots creux, il prend l'exemple des diables miltoniens perdus dans les labyrinthes des spéculations vides, et rivalise brillamment avec ce passage « brillant » :

Mais ne ressemble-t-on pas quelquefois à ces diables que Milton nous représente dévorés d'ennuis, de rage, d'inquiétude, de douleur, et raisonnant encore sur la métaphysique au milieu de leurs tourments ?

Tels, dans l'amas brillant des rêves de Milton,  
On voit les habitants du brûlant Phlégéon,  
Entourés de torrents, de bitume et de flamme,  
Raisonner sur l'essence, argumenter sur l'âme  
Sonder les profondeurs de la fatalité,  
Et de la prévoyance, et de la liberté  
Ils creusent vainement dans cet abîme immense <sup>75</sup>.

72. 6 mai 1739. Best. D 2004. Dans l'*Éloge historique de Madame du Châtelet*, Voltaire reprend cette affirmation, écrivant que « Le Tasse et Milton lui étaient familiers comme Virgile ».

73. 29 avril 1759. Best. 1903.

74. 22 décembre 1741. Best. D 2573. Voltaire cite inexactement le vers 383 du Chant VIII.

75. *Courte réponse aux longs discours d'un Docteur allemand*, M. XXIII, p. 136. On trouve le même passage dans *Sur les disputes en métaphysique*, M. X, p. 526. Voltaire cite les quatre vers du *Paradis perdu* (II, 557-561) qu'il imite.

Si le mot « amas » est péjoratif, l'ensemble du texte montre une lecture plutôt admirative du *Paradis perdu*. Du reste, dans une lettre au Cardinal Passionei écrite un peu plus tard, Voltaire indique que la balance des beautés et défauts reste pour lui favorable à Milton. Reprochant à Boileau de s'être montré trop sévère pour le Tasse, il concède qu'il y a bien dans le poète italien « quelques conceits et quelques fadaïses », mais il en trouve même dans Virgile, et il ajoute :

Ve ne sono ancora in Omero ; e questo difetto si scorge troppo commune in Milton. Ma

... ubi plura nitent in carmine, non ego paucis  
Offendar maculis

(9 janvier 1746, Best. D 3309.)

Il veut donc se montrer sensible surtout aux beautés, même si l'équilibre est moins bon dans Milton que dans le Tasse ou Virgile. Le poète anglais reste digne d'être mis au rang des plus grands.

Dans les *Connaissances des Beautés*, il indique qu'« il y a de belles comparaisons dans Milton », et donne sa description de l'Enfer comme modèle à J.-B. Rousseau, coupable d'en avoir fait une peinture qui est « un mélange de terrible et de ridicule ». « Il fallait, écrit-il, imiter plutôt l'énergie outrée de Milton et la beauté du Tasse »<sup>76</sup>. Plus tard les notations favorables au poète anglais se font plus rares. Pourtant en 1765, dans un moment de mélancolie où il se croit proche de mourir, il écrit à D'Alembert qu'il ira « bientôt faire [sa] cour à Milton » (Best. 11766), ce qui suggère qu'à ce moment encore, il lui arrive de placer Milton dans le séjour des poètes bienheureux.

Ces allusions nous éclairent en même temps sur ce que Voltaire retient dans le poème : vigueur de l'imagination, énergie, même si elle est « outrée », sont pour lui la première qualité de l'œuvre miltonienne. Nous en avons une confirmation par une lettre adressée à Voltaire par Etienne Mignot de Montigny. Celui-ci, guidé par son oncle dans ses lectures, lui écrit en 1738 :

Je ne connais jusqu'à présent la poésie des Anglais que dans l'*Essai sur l'homme* de M. Pope et dans les premiers livres de Milton. J'admire à tout moment dans ces deux auteurs, et plus encore dans le dernier l'étonnante énergie dont vous me parlez ;... (Best. 1382).

Voltaire a été le premier à mettre l'accent sur cet aspect du poème. Et à travers le mot, c'est une nouvelle conception de la poésie qu'il devine. En 1763, dans une lettre à George Keate, il complimente l'auteur du livre *The Alps* :

J'en aime bien mieux nos montagnes depuis que vous les avez embellies. Vous rendez l'horreur agréable, il semble que l'âme de Milton soit passée dans votre corps (juillet 1763, Best. 10501).

Un tel texte montre que Voltaire a très bien senti — même s'il y met quelque ironie — ce qui lie le « romantisme de l'énergie » à Milton.

<sup>76</sup> *Connaissances des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française*, M. XXIII, p. 360 et 374.

2. *Le bizarre.*

Mais, le plus souvent, Voltaire est beaucoup plus sensible aux « excès » et aux « extravagances » miltoniens, et les passages défavorables ou hostiles au *Paradis perdu* sont très nombreux dans son œuvre. Car s'il se montre peu explicite sur ce qu'il aime dans le poème, il s'étend par contre fort longuement sur ce qu'il y réproche. Ainsi dans le *Siècle de Louis XIV*<sup>77</sup> il formule les mêmes reproches à son égard que dans l'*Essai*, mais sans les prendre à son compte, en historien impartial. Ce sont « plusieurs critiques » qui font des reproches au poème, et Voltaire emploie une forme impersonnelle : « On se plaint... on censure. » Mais il est encore plus réservé dans l'éloge : « Milton reste la gloire et l'admiration de l'Angleterre », et c'est le même « on » qui « le compare à Homère ». En fait cette impartialité n'est qu'apparente, car il ne nous dit pas pourquoi « on ne s'épuise pas sur les louanges », et s'il mentionne la comparaison avec Homère, c'est pour ajouter immédiatement que les « défauts du poète grec sont aussi grands ». Bref, Voltaire tient à ce que son lecteur conçoive une impression défavorable du *Paradis perdu*.

Les passages critiqués sont toujours les mêmes : la construction du Pandémonium et le rapetissement des démons, la bataille des anges et le canon céleste, et surtout le Péché et la Mort :

Le Péché et la Mort amoureux l'un de l'autre, qui ont des enfants de leur inceste ; et la Mort « qui lève le nez pour renifler à travers l'immensité du chaos le changement arrivé à la terre, comme un corbeau qui sent les cadavres », cette Mort qui flaire l'odeur du Péché, qui frappe de sa massue pétrifique sur le froid et sur le sec ; ce froid et ce sec avec le chaud et l'humide qui, devenus quatre braves généraux d'armée, conduisent en bataille des embryons d'atomes armés à la légère (p. 560).

On voit comment dans un tel texte Voltaire caricature, comme dans l'*Essai*, certains épisodes du *Paradis perdu*. Par le procédé de la traduction dénigrante d'abord. Voltaire traduit les vers 272 à 278 du Chant X du poème<sup>78</sup>. Mais nulle part la Mort n'y est comparée à un corbeau, et le texte voltairien fait perdre toute son ampleur à la comparaison. Ensuite en juxtaposant dans son résumé deux textes bien éloignés l'un de l'autre, il fait croire à une bataille qui n'existe pas. S'il est vrai que la Mort, pour former le pont qui va relier l'Enfer à la terre, frappe la matière avec sa massue, et que dans un passage bien antérieur Milton décrit le combat des quatre éléments entre eux<sup>79</sup>, il n'y a aucun rapport entre les deux textes. Les petites additions faites par Voltaire, « quatre braves généraux d'Armée », « armés à la légère », achèvent, en transposant dans un contexte tout différent certains élé-

77. Chapitre XXXIV : « Des beaux-arts en Europe au temps de Louis XIV M. XIV, p. 558 sq. Sur Milton, p. 559-560.

78. So saying, with delight he snuffd the smell  
Of mortal change on Earth. As when a flock  
Of ravenous Fowl, though many a League remote,  
Against the day of Battel, to a Field  
Where Armies lie encampt, come flying, lur'd  
With scent of living Carcasses design'd  
For death, the following day, in bloodie fight.

79. P.L. X, 293-299 et P.L. II, 897 sq.



ments du poème, de les rendre ridicules. Le *Paradis perdu* devient une sorte d'absurde gesticulation, et selon l'expression même de Voltaire, le merveilleux se transforme en extravagant. A la fin du paragraphe consacré à Milton, en mettant le poète anglais « au-dessus de Dante », ce qui n'est pas pour lui un grand compliment, Voltaire emploie un adjectif destiné à une certaine fortune dans la critique miltonienne du siècle, celui de « bizarre ». En 1733 le *Paradis perdu* n'était que « singulier ».

Le mot « bizarre » souligne le fait que l'imagination baroque est devenue entièrement étrangère au monde voltairien. Plus encore que dans l'*Essai* français, Milton s'est éloigné de Voltaire. Celui-ci a senti cette distance qui se créait entre lui et le poète anglais. Il la note dans son *Discours sur l'Homme* en 1737 :

Pour moi, loin des cités, sur les bords du Permesse  
Je suivais la nature, et cherchais la sagesse ;  
Et des bords de la sphère où s'emporta Milton,  
Et de ceux de l'abîme où pénétra Newton,  
Je les voyais franchir leur carrière infinie<sup>80</sup>.

Voltaire est resté sur la rive, préférant « la sagesse » aux emportements, dans un monde aux limites étroites, aussi bien en religion qu'en esthétique. Retenons de ce passage l'aveu d'un regret. Voltaire a choisi, mais non sans être attiré par ce qu'il a refusé. Ce regret et cette attirance peuvent nous aider à mieux comprendre son acharnement contre ce qu'il a été tenté d'adorer.

### 3. Les Questions sur l'Encyclopédie et l'acharnement contre le *Paradis perdu*.

A partir de *Candide*, Voltaire tire sur Milton à boulets rouges. Nous verrons plus loin les appréciations virulentes du Vénitien Pococurante, mais je voudrais signaler une variante du conte significative de cette évolution de Voltaire. En entendant le sénateur républicain dissenter contre l'épopée anglaise, *Candide* est froissé dans ses goûts poétiques. En 1759 Voltaire écrit :

*Candide* était affligé de ces discours ; il respectait Homère, il aimait Milton.

Mais dès 1761 il atténue ce goût de *Candide* pour le poète et modifie son texte en écrivant « il aimait un peu Milton ». Lorsqu'on sait tout ce qui lie Voltaire à son personnage, cette variante apportée au conte a l'allure, vis-à-vis de Milton, d'un reniement.

C'est dans l'article « Epopée » des *Questions sur l'Encyclopédie* que Voltaire est le plus longuement revenu sur le *Paradis perdu*. Cet article se présente comme une sorte de remise à neuf de l'*Essai*. Comme dans l'*Essai*, Milton vient en dernier dans une suite d'études sur les principaux poètes épiques, dont la liste est un peu différente de celle de 1727, puisque Hésiode y figure ainsi que l'Arioste, mais par contre Camoëns et Ercilla sont omis. La plupart de ces études sont beaucoup plus courtes que dans l'*Essai*, surtout celui de 1733, et Voltaire n'a plus la volonté

80. Sixième *Discours*. M. IX, p. 420.

de tout admettre qui était la sienne en 1727 : le ton est toujours tranchant et les jugements sévères. L'étude consacrée au *Paradis perdu*, fort longue, est particulièrement dure.

a. *Milton et les Italiens.*

Si Voltaire renonce à commencer son étude par l'histoire du drame d'Andreini, il cherche cependant, dès le début de son analyse, de quels auteurs Milton a pu s'inspirer, et mentionne en premier lieu le Tasse. En 1727 le point de départ du *Paradis perdu* lui semblait être l'*Adamo* ; en 1771 c'est le début du Quatrième Chant de la *Jérusalem délivrée*. Voltaire cite les premières strophes de ce chant (dont celle qu'il avait déjà opposée au *Paradis perdu* en 1733) et commente :

Tout le poème de Milton semble fondé sur ces vers qu'il a même entièrement traduits (M. XVIII, p. 581).

Non seulement Milton s'est inspiré du Tasse, mais il a fait beaucoup moins bien. Car le Tasse a su ne pas donner une importance disproportionnée à ce qui n'est qu'un épisode de son poème :

Il quitte le diable le plus tôt qu'il peut pour présenter son Armide aux lecteurs : l'admirable Armide, digne de l'Aleine de l'Arioste dont elle est imitée. Il ne fait point tenir de longs discours à Belial, à Mammon, à Belzébuth, à Satan (p. 581).

Dans l'*Essai* français, Voltaire avait fait le rapprochement entre Milton et le Tasse, mais n'était pas allé aussi loin, il s'en faut, dans l'attaque de l'Anglais. Il avait justifié « l'imitation » de Milton, et s'il avait indiqué que la langue anglaise ne pouvait pas rivaliser avec l'italienne, il ne s'était pas servi du Tasse pour écraser Milton.

De même il considère, dans les *Questions*, que l'artillerie de la guerre du Ciel est une idée prise à l'Arioste, mais moins bien mise en œuvre dans l'anglais :

On se bat dans le ciel à coups de canons ; encore cette imagination est-elle prise de l'Arioste ; mais l'Arioste semble garder quelque bienséance dans cette invention (p. 528).

Quant à la guerre des Anges dans son ensemble, elle est imitée de la *Gigantomachie* de Claudien. On remarquera la nette volonté de limiter l'importance de sources bibliques, ce qui est conforme à la logique voltairienne, puisque pour lui les livres d'Enoch, apocryphes, sont une imitation de la fable païenne, et sont « dignes de toute l'extravagance rabbinique ». Voltaire mentionne cependant que dans le récit de la création divine, Milton suit le texte de la *Genèse* de fort près, et il commente ainsi ce respect du texte sacré :

C'est un respect qu'il montre pour l'Ancien Testament, ce fondement de notre sainte religion (p. 583).

Appréciation fort ambiguë de la part de l'auteur de la *Bible enfin expliquée* !

### b. Milton plagiaire d'obscurs pédants.

Voltaire revient à la fin de son étude sur le « reproche de plagiat fait à Milton », ce qui est surprenant en 1771. Les accusations frauduleuses lancées par Lauder contre le poème miltonien en 1741 avaient trouvé quelque écho en France<sup>81</sup>, mais on en avait très vite fait justice et on n'en parlait plus depuis longtemps. Voltaire résume très clairement la fraude de Lauder, bien connue. Mais cela ne l'empêche pas de faire un éloge tout à fait inattendu des vers de Masenius. Il cite une vingtaine de vers d'un discours de Satan, en les jugeant « dignes peut-être du siècle d'Auguste ». Il s'agit, en rehaussant Masenius, de rendre à nouveau vraisemblable l'imitation que Milton en aurait faite. Cette imitation porte à la fois sur le sujet d'ensemble,

[...] l'exorde, l'invocation, la description du jardin d'Eden, le portrait d'Eve celui du diable, sont précisément les mêmes que dans Milton. Il y a bien plus : c'est le même sujet, le même nud, la même catastrophe (p. 591).

C'est au tour de Voltaire d'être ici un imitateur, et imitateur de Lauder ou plus vraisemblablement de Dinouart. Il reprend les mêmes accusations de détail :

On trouve dans Masenius et dans Milton de petits épisodes, de légères excursions absolument semblables ; [...] Tous deux parlent sur le même ton de la tour de Babel, tous deux font la même description du luxe, d'orgueil, de l'avarice, de la gourmandise (p. 59).

On a peine à penser que Voltaire est sérieux : comme si, quand il s'agit de la chute de l'homme, les sujets pouvaient être différents chez deux auteurs chrétiens ; comme s'il n'y avait pas des thèmes obligés. Mais Voltaire donne un exemple plus précis encore :

Ce qui a le plus persuadé le commun des lecteurs du plagiat de Milton, c'est la parfaite ressemblance du commencement des deux poèmes (p. 592).

Il suffit de se reporter au texte du poème latin pour voir que son exorde n'a rien de commun avec celui de Milton sinon d'annoncer le même sujet. La mauvaise foi est ici évidente. Voltaire rejoint consciemment une entreprise de dénigrement du *Paradis perdu* d'origine politique<sup>82</sup>, et essaie de lui redonner un peu de consistance.

Il semble du reste que Voltaire sente qu'il est allé trop loin, car il nuance ensuite son propos. Il limite à deux cents le nombre de vers que, selon lui, Milton a empruntés à Masenius, et encore il tempère ce reproche de plagiat en invoquant la théorie classique de l'imitation : il rappelle que Molière a pris deux scènes à Cyrano de Bergerac et qu'on ne peut le traiter de plagiaire pour autant, affirme que Milton « a volé de ses propres ailes en imitant » et que ces emprunts sont « confondus dans la foule des choses originales qui sont à lui » (p. 592). Mais l'ac-

81. Voir la Note 6 à la fin du chapitre. Notons que Voltaire avait bien avant Lauder signalé le poème de Masenius comme une source possible du *Paradis perdu*, cf. supra, p. 63.

82. Lauder voulait « venger » la mémoire de Charles 1<sup>er</sup> et Dinouart a sans doute voulu se faire connaître.

cusation selon laquelle Milton a imité un obscur poème d'un jésuite allemand - - à laquelle Voltaire ajoute en passant qu'il a aussi fait des emprunts à Grotius - - a été de nouveau lancée. Les savants en « us » jettent sur le *Paradis perdu* l'ombre de leur réputation de pédanterie grotesquement cléricale, et Milton, qui « aurait dû avouer qu'il avait traduit deux cents vers d'un jésuite » est rangé parmi les cuisires de collège que la bonne société dédaignait à bon droit :

Dans la cour de Charles II, on ne se souciait ni des jésuites, ni de Milton, ni du *Paradis perdu*, ni du *Paradis retrouvé*. Tout cela était ou bafoué ou inconnu (p. 592).

Ce passage sert de conclusion à l'étude sur Milton, et légitimement. Il résume assez bien le ton de l'ensemble.

La liste des scènes réprouvées s'est sensiblement allongée depuis les *Essais*. De nombreux passages de l'œuvre choquent l'auteur de la *Pucelle* par leur absence complète de délicatesse, tel celui dans lequel Satan se transforme en crapaud et parle à l'oreille d'Eve, ou encore la description de l'hôpital que Michel fait voir à Adam au onzième Chant, ou bien encore la digestion de l'Ange et les excréments passant par « insensible transpiration ». Mais Voltaire n'oublie pas non plus ceux qu'il avait critiqués précédemment, et il y revient avec un mélange d'ironie et de verve hargneuse :

Il y a dans le ciel des dévôts et des espèces d'athées. Abdiel, Ariel, Arieoch, Ramiel combattent Moloch, Belzébuth, Nisroth ; on se donne de grands coups de sabre ; on se jette des montagnes à la tête avec les arbres qu'elles portent, et les neiges qui couvrent leurs cimes, et les rivières qui coulent à leurs pieds. C'est là, comme on voit, la belle et simple nature (p. 592).

Cette série de noms aux consonances barbares amuse beaucoup Voltaire. Mais en même temps elle lui sert à faire sentir la grossière pédanterie du poète anglais. Celui-ci fait souvent preuve d'une érudition intempestive. Dans son poème

les questions les plus épineuses de la plus rebutante scolastique sont traitées en plus de vingt endroits dans les termes mêmes de l'époque (p. 582).

Bref la plus grande partie du poème semble faite d'absurdités, d'extravagances, de pédanterie et de mauvais goût. Voltaire reconnaît qu'il y a de « beaux morceaux », mais il en donne comme seule preuve l'admiration des Anglais. Quant à lui, il ne retient que le monologue de Satan dont il avait traduit le début en 1733, et la description des amours d'Adam et Eve, mais commentée d'une manière qui atténue beaucoup la louange, bien différente de la vive admiration manifestée dans l'*Essai* :

Les amours d'Adam et d'Eve sont traitées avec une mollesse élégante et même attendrissante, qu'on n'attendrait pas du génie un peu dur et du style souvent raboteux de Milton (p. 589).

Même l'éloge tourne à la critique.

### c. Contre les vers non rimés.

Voltaire ne pardonne pas non plus à Milton de n'avoir pas rimé son



poème. Bien qu'il n'ignorât point le rôle qu'on avait essayé de faire jouer au *Paradis perdu* dans les discussions sur le vers blanc et la prose poétique, il n'en avait pas parlé en 1733, peut-être parce que, tout en ayant opté lui-même pour le vers traditionnel, il ressentait cependant les contraintes de cette forme et était parfois tenté par une forme plus libre. En 1736 encore, s'il estime que la rime est nécessaire à la poésie française pour compenser les faiblesses de la langue, il envie en même temps les Anglais et les Italiens qui peuvent s'en dispenser. Comme il l'écrit à Louis Racine :

J'ai combattu moi-même pour les chaînes que nous portons. Tous les étrangers qui méprisent notre rime dans les tragédies et les comédies m'ont exhorté à la bannir. J'ai toujours répondu que n'ayant point dans notre langue pauvre et contrainte les mêmes avantages que les Italiens et les Anglais, nous ne pouvions prendre les mêmes libertés (17 mai 1736, Best D 1074).

Et il éprouve un sentiment de regret pour la liberté de ces poètes étrangers, source de leur puissance imaginative :

Quelle profusion d'images chez les Anglais et chez les Italiens ! Mais ils sont libres, ils font de leur langue tout ce qu'ils veulent. O liberté, il n'y a point de bien sans toi en aucun sens.

Mais sur ce point aussi les convictions de Voltaire se sont durcies, et il est devenu de plus en plus un défenseur inconditionnel de la rime, même dans les langues étrangères. C'est ainsi qu'en 1764, il oppose ses propres alexandrins aux vers shakespeariens de *Jules César* :

[...] les vers blancs ne coûtent que la peine de les dicter ; cela n'est pas plus difficile à faire qu'une lettre. [...] Dès que vous ôtez la difficulté, vous ôtez le mérite (M. VII, p. 437).

Il y revient avec plus de raideur encore à la fin de sa vie, dans la *Dédicace d'Irène* :

Il est donc bien étrange, et j'ose dire bien barbare de vouloir ôter à la poésie ce qui la distingue du discours ordinaire. Les vers blancs n'ont été inventés que par la paresse et l'impuissance à faire des vers rimés, comme le célèbre Pope me l'a vingt fois avoué (M. VII, p. 334).

Ce n'est pas d'ailleurs la première fois qu'il invoque Pope à propos de Milton — ou plutôt contre lui : dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, il déclare que tous les peuples « qui n'ont pas dans leur langue une mélodie sensible marquée par les longues et les brèves » doivent s'assujettir à la rime », blâme Le Trissin de s'être « délivré du joug de la rime », et en venant à Milton, cite un propos qu'il attribue à Pope :

Je me souviendrai toujours que je demandai au célèbre Pope pourquoi Milton n'avait pas rimé son *Paradis perdu*, et qu'il me répondit : « Because he could not, parce qu'il ne le pouvait pas<sup>83</sup>. »

Voltaire ne s'explique pas davantage sur cette incapacité poétique de Milton, mais son attaque contre la versification du *Paradis perdu* lui

83. M. XVIII, p. 580. Voltaire avait déjà raconté cette anecdote, en particulier en 1764, dans son septième envoi à la *Gazette littéraire*. M. XXV, p. 175.

tient à cœur : il la place non dans le chapitre consacré à Milton, mais à la fin de l'étude sur l'Arioste, comme une sorte de transition entre l'élégance italienne et la rusticité anglaise.

#### d. *Nouvelles traductions du poème.*

Comme en 1733, Voltaire présente quelques courts passages traduits du *Paradis perdu*. Dans l'*Essai* nous avons trouvé deux sortes de traduction. l'imitation en vers, et la traduction destinée à faire paraître le texte ridicule. Ces deux procédés sont repris dans les *Questions*, mais Voltaire y ajoute un troisième type de traduction, qui est une traduction vraiment littérale. Il s'agit de faire ressortir l'infidélité de la traduction de Dupré de Saint-Maur, à laquelle Voltaire reproche ses altérations et ses omissions. Pour en donner un exemple précis. Voltaire cite les premières lignes du poème dans la traduction de Dupré, et pour montrer qu'« il n'y a pas un mot dans l'original qui réponde exactement à cette traduction », présente une traduction mot à mot que voici :

La première désobéissance de l'homme, et le fruit de l'arbre défendu, dont le goût porta la mort dans le monde et toutes nos misères avec la perte d'Eden, jusqu'à ce qu'un plus grand homme nous rétablît, et regagnât notre demeure heureuse. Muse céleste, c'est ce qu'il faut chanter (M. XVII, p. 588).

Il est à remarquer que Voltaire ne mentionne pas la traduction de Louis Racine (sans doute parce qu'il la dédaigne à cause de son peu de succès) dont il reprend pourtant des expressions et la manière de traduire l'inversion. Comme celle de Racine, sa traduction est plate et éteint complètement le texte original. Voltaire avait écrit qu'une « plate exactitude » rend les traductions très infidèles et qu'il ne savait « rien de pis que de traduire un poète mot pour mot ». Il en donne ici un assez bon exemple. Mais il est vrai qu'il ne cherche nullement à montrer la grandeur du texte.

Il reprend cependant la traduction en vers du monologue de Satan qu'il avait publiée en 1733 et dont il était fier. Il ajoute même onze nouveaux vers aux onze vers publiés dans l'*Essai*. Les voici :

Hélas, je fus ingrat, c'est là mon plus grand crime.  
J'osai me révolter contre mon créateur ;  
C'est peu de me créer, il fut mon bienfaiteur ;  
Il m'aimait : j'ai forcé sa justice éternelle  
D'appesantir son bras sur ma tête rebelle ;  
Je l'ai rendu barbare en sa sévérité,  
Il punit à jamais et je l'ai mérité.  
Mais si le repentir pouvait obtenir grâce !...  
Non, rien ne fléchira ma haine et mon audace ;  
Non, je déteste un maître, et sans doute il vaut mieux  
Régner dans les enfers qu'obéir dans les cieux.

(P. 589.)

Nous avons dit à propos des vers précédents qu'il s'agissait plutôt d'une imitation que d'une traduction. Les nouveaux sont encore plus libres vis-à-vis de l'original, et si les onze vers de 1733 correspondaient aux neuf premiers vers du monologue, ceux de 1771 correspondent, si on peut dire, à toute la suite, c'est-à-dire à soixante-douze vers. Et encore

certaines vers de Voltaire sont en fait tirés d'autres discours de Satan, comme le dernier qui traduit littéralement un vers du premier Chant<sup>84</sup>. Le vers « Non rien ne fléchira » aussi reflète l'état d'esprit de Satan au tout début du poème. On ne peut même plus parler d'imitation d'un passage donné, mais d'une interprétation voltairienne des discours de Satan en général.

Toute la dialectique de la damnation de la célèbre apostrophe au Soleil n'a pas intéressé Voltaire. Dans le *Paradis perdu* Satan révèle sa misère profonde juste au moment où il va s'enfoncer plus avant dans le mal. Mais Voltaire ne retient qu'une image toute extérieure, et il est très caractéristique qu'il retrouve pour Satan les accents du premier Chant de l'épopée, c'est-à-dire du moment où le démon se montre dans tout son prestige guerrier. Mais en même temps Voltaire mêle à cette image de Satan d'autres intentions. Le vers « Je l'ai rendu barbare en sa sévérité » n'a rien de miltonien, pas plus que le « c'est là mon plus grand crime ». Si bien que le texte de Voltaire est curieusement ambigu : d'une part Satan y reconnaît lui-même que son châtement est mérité, et il l'accepte avec fierté, indomptable comme un héros cornélien, mais en même temps il est suggéré que la punition est excessive, et Dieu plus cruel que juste. Le Dieu-tyran fait curieusement contre-poids au Satan lucide et farouche. Dans la traduction de 1733, nous avons retrouvé le ton d'une tragédie de palais, et évoqué Racine. En 1771 les vers de Voltaire, bien carrés et se terminant par un vers sentence, ont quelque chose qui rappelle Corneille, et le sublime de Satan rejoint le sublime du héros aristocratique. Beau joueur contre un pouvoir tyrannique qui l'accable, il fait héroïquement front et affirme son indomptable indépendance. Dans son imitation de 1733, Voltaire laissait de côté tout l'aspect religieux du monologue. En 1771, il continue de lui donner un ton résolument mondain, mais avec une nuance anti-religieuse. Voltaire est contre Dieu, mais sans être vraiment du parti du diable.

Quant aux traductions en prose destinées à desservir le texte, je m'y arrêterai peu, car le procédé est toujours le même : en mêlant inexactitudes et fausse littéralité, Voltaire présente une sorte de parodie du texte anglais. Il a choisi des passages pour lesquels la traduction de Dupré comporte beaucoup d'omissions, le premier étant la visite de Raphaël à Adam au Chant V. Il en tire ce qu'il appelle un « précis », c'est-à-dire un résumé mêlé de courtes traductions, entièrement composé pour faire paraître le passage ridicule, ce qui lui est d'autant plus facile que le texte miltonien lui-même est un de ceux qui heurlent le plus la sensibilité d'un lecteur du 18<sup>e</sup> siècle. Voici un extrait de ce « précis » :

Après qu'Adam et Eve eurent récité la psaume CXLVIII, l'ange Raphaël descend du ciel sur ses six ailes [...] L'ange lui dit bonjour en se servant de la même salutation dont il usa longtemps après envers Marie la seconde Eve : « Bonjour mère des hommes, dont le ventre fécond remplira le monde de plus d'enfants qu'il n'y a de différents fruits des arbres de Dieu entassé sur la table (p. 583). »

La prière d'Adam et Eve est bien une somptueuse paraphrase du

84. « Better to reign in Hell than serve in Heav'n », I, 263.

Psaume 148<sup>85</sup>, mais ils ne « récitent » pas — et pour cause. Par ce petit anachronisme voulu, Voltaire essaie de réduire cette prière à une récitation mécanique, écartant toute la fervente spontanéité du couple paradisiaque. Par ailleurs, il considère visiblement comme une bizarrerie l'évocation poétique et fantastique des six ailes de Raphaël<sup>86</sup>. Le lien, enfin, que Milton établit entre la visite de l'ange à Eve et l'Annonciation — lien essentiel au poème — est apparemment jugé inconvenant car la simplicité du langage de l'ange heurte les bien-séances. Ce « précis » que fait Voltaire est plus une caricature qu'un résumé.

Après avoir détruit la poésie et la gravité religieuse du passage, Voltaire fait mouche à coup sûr en faisant ressortir ses faiblesses par une simple traduction littérale habile. Ainsi dans la description de la table de gazon sur laquelle « d'un bout à l'autre tout l'automne était empilé, quoique le Printemps et l'Automne dansassent en ce lieu par la main »<sup>87</sup>, le choix du mot le plus littéral (empilé pour « piled », alors qu'entassé serait plus exact), l'imparfait du subjonctif, « dansassent », et la mise hors contexte qui rend curieuse cette danse des saisons, tout contribue à donner au texte une certaine gaucherie pédantesque qui correspond exactement à l'image que Voltaire veut présenter du poème. Plus loin il le rend encore plus ridicule en traduisant littéralement « sans crainte que le dîner refroidit ». Et il en arrive au discours de Raphaël qui explique à Adam que les anges mangent réellement et ont leur manière propre de digérer :

« ...ces purs esprits, ces substances intelligentes veulent aussi des aliments, ainsi qu'il en faut à votre substance raisonnable. Ces deux substances contiennent en elles toutes les facultés basses des sens par lesquelles elles entendent, voient, flairent, touchent, goûtent, digèrent ce qu'elles ont goûté, en assimilent les parties, et changent les choses corporelles en incorporelles... »<sup>88</sup>.

Le discours de Raphaël sent l'école, et il le sent plus encore hors contexte. En même temps ce matérialisme angélique peut choquer de nombreux lecteurs. Et Voltaire en arrive à ce qui est pour lui l'apogée de cette grossière cuistrerie :

« Ainsi ils se mirent à table et tombèrent sur les viandes, et l'ange ne fit pas seulement semblant ; il ne mangea point en mystère, selon la glose commune des théologiens, mais avec la vive dépêche d'une faim très réelle, avec une chaleur concoctive et transsubstantive »<sup>89</sup>.

La traduction apparemment littérale devient ici absurde : « ils tombèrent sur les viandes » ne peut rendre « to the viands fell » que si on donne au mot viandes un sens général de « mets » qu'il a déjà presque entièrement perdu en 1770<sup>90</sup>. A cette date, il est grotesque d'appeler

85. Plusieurs commentateurs, dont Louis Racine, l'avaient déjà signalé.

86. Cf. *Esaïe* 6, 2.

87. Cf. *P.L.* V, 393-395 : ...From side to side

All Autumn pil'd, though Spring and Autumn here  
Danc'd hand in hand.

88. *M.* XVIII, p. 584. Les guillemets sont de Voltaire. *P.L.* V, 407-413.

89. *Ibid.* *P.L.* V, 433-438.

90. Il suffit de se reporter à l'article « Viande » des mêmes *Questions sur l'En-*



« viandes » le repas du jardin d'Eden. « Ils tombèrent » traduit très mal « fell to » en y ajoutant une idée de goinfrerie que l'anglais ne comporte pas<sup>91</sup>. Voltaire continue cette traduction burlesque par une erreur probablement voulue en traduisant « mist » par mystère, qui renforce le ton théologique du passage et amène à l'accumulation « concoctive et transsubstantive » qui achève de ridiculiser le tout. Ainsi par un passage bien choisi -- Louis Racine avait déjà critiqué cette dissertation sur la nourriture des anges dans son commentaire -- et une fausse littéralité, Voltaire peut montrer que le *Paradis perdu* est l'œuvre d'un pédant grossier qui ne sait pas s'abstenir de mêler à sa poésie ses curieuses croyances.

Milton fut donc le digne poète d'une époque obscurantiste. Voltaire considère comme légitime le mépris dans lequel il affirme qu'il fut tenu par l'Europe civilisée :

Qui aurait osé parler aux Racine, aux Despréaux, aux Molière, aux La Fontaine, d'un poème épique sur Adam et Eve ? Quand les Italiens l'ont connu, ils ont peu estimé cet ouvrage, moitié théologique et moitié diabolique, où les anges et les diables parlent pendant des chants entiers. Ceux qui savent par cœur l'Arioste et le Tasse n'ont pas écouté les sons durs de Milton. Il y a trop de distance entre la langue italienne et l'anglaise (p. 587).

Voltaire connaît trop bien l'admiration que beaucoup d'Italiens ont témoignée pour le *Paradis perdu* pour croire vraiment ce qu'il écrit. Mais dans cette étude, il fait flèche de tout bois contre Milton. Il va même jusqu'à regretter presque de l'avoir fait connaître en France. Car s'il affirme encore que c'est « l'auteur de la *Henriade* » qui a donné aux Français, qui n'en avaient jamais entendu parler avant, la première idée de ce poème, il ajoute :

Mais quand on lui demanda ce qu'il pensait du génie de Milton, il [l'auteur de la *Henriade*] répondit : « Les Grecs recommandaient aux poètes de sacrifier aux Grâces, Milton a sacrifié au Diable » (p. 588).

Ce qui ne signifie pas seulement que le diable a trop de place dans l'épopée miltonienne, mais qu'en outre Milton s'est trop laissé emporter par ce qui est pour Voltaire en 1771 le diable même, je veux dire le fanatisme.

#### 4. Le fanatisme de Milton.

Voltaire s'est fait une image de plus en plus défavorable de Cromwell et de la révolution puritaine. Dans les *Lettres philosophiques*, il est partagé, et il oppose au procès du roi anglais l'histoire d'autres régicides :

Ce qu'on reproche le plus en France aux Anglais, c'est le supplice de Charles 1<sup>er</sup>, qui fut traité par ses vainqueurs comme il les eût traités s'il eût été heureux. Après tout, regardez d'un côté Charles 1<sup>er</sup> vaincu en bataille rangée, prisonnier,

---

*cyclopédie* : « l'usage a prévalu de refuser cette dénomination au pain, au laitage, au riz, aux légumes, aux fruits, au poisson, et de ne la donner qu'aux animaux terrestres », y écrit Voltaire.

91. Rappelons que « they fell to » signifie simplement « ils se mirent à ».

jugé, condamné dans Westminster, et de l'autre l'empereur Henri VII empoisonné par son chapelain en communiant, Henri III assassiné par un moine ministre de la rage de tout un parti, trente assassinats médités contre Henri IV, plusieurs exécutés, le dernier privant enfin la France de ce grand roi. Pesez les attentats, et jugez <sup>92</sup>.

Il y eut donc de l'ordre et les formes de la justice dans l'exécution de Charles I<sup>er</sup>, tandis que les meurtres commis par le fanatisme des moines furent de sauvages et perfides assassinats. La comparaison à laquelle Voltaire invite son lecteur est relativement favorable à la révolution puritaine. Mais en 1727 il avait déjà opposé la restauration de Charles II à l'époque de Cromwell, et préféré de beaucoup cette restauration. Racontant ses impressions à son arrivée à Londres, il nota la versalité des Anglais, l'influence du vent d'est sur les suicides, et continua :

Un esprit d'enthousiasme, une superstition furieuse avait saisi toute la nation durant les guerres civiles ; une impiété douce et oisive succéda à ces temps de troubles, sous le règne de Charles II (M. XXII, p. 24).

Ainsi les Anglais au temps de Cromwell se sont-ils laissés entraîner par les fureurs de la superstition. Il n'est pas étonnant qu'un peu plus tard Voltaire proteste parce qu'un imprimeur a modifié, dans son *Discours sur l'Histoire de Charles XII*, les « fanatiques de Cromwell » en « Anglais de Cromwell ». C'est bien, il le précise, « fanatiques » qu'il faut lire <sup>93</sup>. Et parmi eux se trouve évidemment Milton.

Quand Voltaire affirme que Milton et son poème furent dédaignés par la cour de Charles II, il ne constate pas simplement ce qu'il croit être un fait. C'est un jugement implicite sur le poème, dont le côté sombre ne peut plaire à « l'impiété douce et oisive » de la cour anglaise. Voltaire compare la réputation du *Hudibras* de Butler à l'oubli du *Paradis perdu*, et l'explique par le fait que le poème de Butler « était plaisant et que le poème de Milton était fort triste » <sup>94</sup>. Ce côté sombre du *Paradis perdu* est le reflet de la sombre époque qui l'a vu naître. En 1771, il décrit cette époque d'une manière particulièrement vigoureuse, et il la retrouve dans le *Paradis perdu* :

Il est aisé de reconnaître dans cet ouvrage, au milieu de ses beautés, je ne sais quel esprit de fanatisme et de férocité pédantesque qui dominait en Angleterre du temps de Cromwell, lorsque tous les Anglais avaient la Bible et le pistolet à la main (M. XVIII, p. 586).

Il voit dans les écrits politiques de Milton la preuve que les « absurdités théologiques » et autres énormités du poème procèdent bien de son fanatisme politique et religieux, et cite en particulier la *Pro Populo Anglicano Defensio*, dont il donne quelques échantillons très caricaturaux. Dans le libelle politique où Milton se livre à des attaques personnelles assez lourdes contre Saumaise,

l'auteur raisonne à peu près comme lorsque, dans son *Paradis perdu*, il fait digé-

92. *Lettres philosophiques*, Ed. Pomeau, p. 57.

93. A Thiériot, 13 mai 1732. Best. D 488.

94. *Lettres philosophiques*. Lettre 22.

rer un ange, et fait passer les excréments par insensible transpiration ; lorsqu'il fait coucher ensemble le Pêché et la Mort, lorsqu'il transforme son Satan en cormoran et en crapaud ; lorsqu'il fait des diables géants qu'il change ensuite en pygmées, pour qu'ils puissent raisonner plus à l'aise, et parler de controverse, etc. (p. 587).

En somme ce Milton n'est guère qu'un « pédant atrabilaire », et son poème le digne produit de cette époque de barbarie.

« Barbare », c'est du reste le mot qu'emploie le Vénitien Pocucurante pour qualifier le poète, et Voltaire lui-même, dans une lettre à G. Gray le traite de « fanatique éloquent »<sup>95</sup>. Il va même plus loin dans la *Bible enfin expliquée*, où revenant sur la *Defensio*, il appelle ce pamphlet un « dictionnaire des assassinats » (M. XXX, p. 134). Mais l'attaque la plus vigoureuse se trouve dans une note du Chant XX de la *Pucelle* dans laquelle Voltaire reprend tous ses griefs contre Milton et son œuvre. Parodiant la tentation d'Eve par Satan, il commente :

Voilà comment il convient de parler du diable, et de tous les diables qui ont succédé aux furies, et de toutes les impertinences qui ont succédé aux impertinences antiques. On sait assez que Satan, Belzébuth, Astaroth n'existent pas plus que Tisiphone, Alecton, et Mégère. Le sombre et fanatique Milton, de la secte des indépendants, détestable secrétaire en langue latine du parlement nommé « le Croupion », et détestable apologiste de l'assassinat de Charles 1<sup>er</sup>, peut tant qu'il voudra, célébrer l'enfer, et peindre le diable déguisé en cormoran et en crapaud, et faire tenir tous les diables en pygmées dans une grande salle, ces imaginations dégoûtantes, affreuses, absurdes, ont pu plaire à quelques fanatiques comme lui. Nous déclarons que nous avons ces facéties abominables en horreur. Nous ne voulons que nous réjouir (M. IX, p. 313).

La violence du ton, l'allure solennelle de la déclaration font de ce texte, publié en 1755, une rupture totale avec le *Paradis perdu*, véritable célébration de l'enfer. Il n'est donc pas surprenant que ce poème soit une des cibles principales de Voltaire dans son épopée burlesque.

### 5. La Parodie dans la *Pucelle*.

Voltaire semble d'abord se caricaturer lui-même dans cette laborieuse épopée à laquelle il a travaillé pendant une trentaine d'années : la *Pucelle*, c'est l'envers de la *Henriade*, et on sait ce que cache de rage destructrice le sautillant décasyllabe voltairien. Le *Paradis perdu* y est largement parodié. Deux textes anglais, qui ont pu servir de modèle à Voltaire pour une épopée burlesque, *The Splendid Schilling* de John Philipps et *The Rape of the Lock* de Pope, avaient déjà caricaturé certains aspects du poème de Milton. En France même, Alexis Piron avait fait une imitation parodique, restée inédite au 18<sup>e</sup> siècle, du début du poème anglais<sup>96</sup>. Du reste Voltaire n'avait pas besoin de modèles pour tourner le *Paradis perdu* à la caricature : la critique du poème dans *l'Essai sur la poésie épique* devient vite moquerie, et la *Pucelle* ne fait guère que continuer et accentuer cette critique.

Voltaire s'en prend d'abord aux passages qu'il a toujours refusés,

95. 13 juillet 1770. Best. 15493.

96. Voir Note complémentaire 2 à la fin du Chapitre III.

et en particulier à la guerre des Anges. Au onzième chant de son poème, il s'attaque directement à cet épisode du *Paradis perdu* :

N'y a-t-on pas vu chez cet Anglais Milton  
D'anges ailés toute une légion  
Rougir de sang les célestes campagnes,  
Jeter au nez quatre ou cinq cents montagnes,  
Et qui pis est, avoir du gros canon<sup>97</sup>.

Cet emploi anachronique du canon sert de justification à Voltaire quand, après avoir reconnu dans une note de son douzième chant que les pistolets dont se servent les combattants n'avaient sans doute pas encore été inventés, il ajoute :

Nous n'osons affirmer qu'il soit permis d'anticiper ainsi sur les temps ; mais que ne pardonne-t-on point dans un poème épique ? l'épopée a de grands droits<sup>98</sup>.

Mais surtout la guerre des Anges miltonienne est caricaturée dans le combat céleste entre Saint Georges et Saint Denis. Au cours de la bataille, Saint Georges a eu le nez coupé, et Saint Denis l'oreille. Sur l'ordre de Dieu, ils cessent de se battre et vont ramasser les parties tranchées qui, comme dans Milton, se ressoudent instantanément :

Denis soudain va, d'une main soumise,  
Rendre le bout du nez qu'il fit camus.  
Georges à Denis rend l'oreille dévote  
Qu'il lui coupa. Chacun des deux marmotte  
A Gabriel un gentil « oremus » ;  
Tout se rajuste, et chaque cartilage  
Va se placer à l'air de son visage.  
Sangs, fibres, chair, tout se consolida ;  
Et nul vestige aux deux saints ne resta  
Du nez coupé ni d'oreille abattue ;  
Tant les saints ont la chair ferme et dodue<sup>99</sup>.

On reconnaît là l'interprétation voltairienne de la guérison des anges blessés dans l'épopée anglaise, et dont Voltaire s'était déjà moqué dans l'*Essai*.

Au troisième chant de la *Pucelle*, il emmène le bénédictin Lourdis au Palais de la Sottise, qui n'est autre que la version voltairienne du « Paradis des fous » miltonien, ce qu'il rappelle du reste en note. Ce palais est situé au même endroit, dans les environs de la lune :

Devers la lune où l'on tient que jadis  
Était placé des fous le paradis,  
Sur les confins de cet abîme immense,  
Où le Chaos, et l'Érèbe, et la Nuit,

97. M. IX, p. 184. Voltaire ajoute une note en 1762 : « Milton au cinquième Chant du *Paradis perdu* assure qu'une partie des anges fit de la foudre et des canons et renversa par terre dans le ciel des légions d'anges ; ceux-ci prirent dans le ciel des centaines de montagnes, les chargèrent sur leur dos avec les forêts plantées sur les montagnes et les fleuves qui en coulaient, qu'ils jetèrent fleuves, montagnes et forêts sur l'artillerie ennemie. C'est un des morceaux les plus vraisemblables du poème ».

98. M. IX, p. 192. Note de 1762.

99. M. IX, p. 143. Cf. *P.L.* VI, 346 sq.



Avant les temps de l'univers produit,  
Ont exercé leur aveugle puissance [...] <sup>100</sup>.

Comme Milton avait placé dans ce paradis ceux qui se sont adonnés à une « triste superstition » (*P. L.*, III, 457) et qui ont été dupes des rites de l'église catholique. Voltaire fourre dans son palais les fripons et leurs dupes. Il n'oublie pas Law :

On voit surtout un superbe Ecossais ;  
Lass est son nom ; nouveau roi des Français,  
D'un beau papier il porte un diadème,  
Et sur son front il est écrit « système ».  
(P. 61.)

Mais il énumère surtout des théologiens, le jésuite Letellier et sa bulle, Escobar et Molina, les jansénistes, les convulsionnaires de Saint-Médard, et bien d'autres. La liste voltairienne est beaucoup plus longue que celle de Milton : tout le monde y est égratigné en même temps.

Après le limbe, l'Enfer. Voltaire le décrit longuement au cinquième chant, au moment où Grisbourdon s'y trouve condamné. Voltaire avait admiré, dans *l'Essai*, la première apparition de Satan et son prestige héroïque. On ne trouve plus trace de cette admiration ici. Les démons sont décrits comme de bons vivants occupés à festoyer, pendant qu'à côté d'eux, des damnés illustres sont en train de bouillir dans de grands chaudrons :

Le roi cornu de la huaille noire  
Se déridait entouré de ses pairs ;  
On s'enivrait du nectar des enfers,  
On fredonnait quelque chanson à boire..  
(P. 98.)

Ce Satan cornu de l'imagerie populaire enlève à la représentation de l'Enfer tout prestige, et l'idée même de damnation devient matière à plaisanterie. Nous sommes très loin du sublime sombre que Voltaire admirait dans la peinture miltonienne.

Pourtant Voltaire a introduit un rappel du *Paradis perdu*. Quand le cordelier Grisbourdon arrive en Enfer, il découvre le paysage infernal :

Puis d'un air morne il jette au loin la vue  
Sur cette vaste et brûlante étendue,  
Séjour de feu qu'habitaient pour jamais  
L'affreuse mort, les tourments, les forfaits ;  
Trône éternel où sied l'esprit immonde,  
Abîme immense où s'engloutit le monde ; ...  
(P. 99.)

On a reconnu un pastiche du regard que jette Satan à son arrivée en Enfer dans Milton. Ce rappel d'un des passages les plus célèbres du poème anglais, situé juste avant la description de la fête au manoir infernal que j'ai citée plus haut, crée un contraste qui rend dérisoire l'immensité évoquée par la poésie miltonienne. Voltaire se moque de

100. M. IX, p. 59. Voir le *Dictionnaire philosophique*, A propos du limbe, Voltaire y écrit : « Il [Milton] le place vers la lune. Cela est tout à fait digne d'un poème épique ».

l'enfer chrétien, et en même temps de la poésie qui en suggère la grandeur. L'effort d'élargissement poétique de la *Henriade* n'est pas épargné non plus par un tel procédé. Voltaire, une fois de plus, tourne en dérision ce qu'il a aimé : la parodie de Milton dans la *Pucelle* a d'autant plus d'intérêt qu'elle ne se contente pas de répéter sous une autre forme la critique de l'épopée anglaise faite ailleurs. En s'attaquant à l'ensemble de l'œuvre, elle rend particulièrement nette l'ambivalence — que nous avons plusieurs fois signalée — des sentiments de Voltaire envers le *Paradis perdu*.

Même transfert dans un univers familier d'une autre scène où le diable joue son rôle, celle de la Tentation d'Eve, qui devient une sorte d'épisode rustique, et le rappel de cette scène, dans laquelle la rencontre entre Eve et le serpent a lieu « un soir au coin d'un bois » et se termine comme on s'en doute, sert à Voltaire pour introduire l'épisode de la *Pucelle* dans lequel l'âne essaie de séduire Jeanne. C'est bien entendu le diable qui est entré dans le corps de l'animal, et il fait à Jeanne un discours destiné à la flatter, comme le serpent dans le jardin d'Eden, et Voltaire parodie à nouveau Milton :

Ainsi jadis le serpent séducteur,  
Quand il voulut subjuguier notre mère,  
Lui fit d'abord un compliment flatteur :  
L'art de louer commença l'art de plaire.  
« Où suis-je ? ô ciel ! s'écria Jeanne d'Arc :  
Qu'ai-je entendu ? Par Saint Luc ! Par Saint Marc !  
Est-ce mon âne ? ô merveille ! ô prodige !  
Mon âne parle, et même il parle bien ! »

(P. 314.)

L'étonnement de Jeanne est calqué sur celui d'Eve entendant parler le serpent. Ce rappel, destiné à ridiculiser l'épisode miltonien, montre surtout à quoi Voltaire veut réduire l'œuvre anglaise. Je reviendrai sur le malaise sexuel qui semble s'attacher chez Voltaire à la représentation du paradis terrestre. Mais la transformation de la grande scène pathétique qui est au centre de tout le poème anglais en un épisode digne d'une estampe libertine montre quel monde sépare les deux écrivains.

Cette hostilité à Milton amène Voltaire à imaginer un conflit symbolique, qui est sans doute la clé d'une des scènes importantes de son épopée burlesque. Au seizième chant du poème, il fait organiser par Saint Pierre un concours de poésie dans le ciel entre les Français et les Anglais. A ce concours participe pour le camp anglais un poète nommé Austin<sup>101</sup>. Cet Austin, pour ravir l'audience céleste, compose et récite une ode. En voici le début :

Austin commence : il chantait les prodiges  
Qui de l'Égypte endurcirent les cœurs ;  
Ce grand Moïse et ses imitateurs  
Qui l'égalèrent dans ses divins prestiges :  
Les flots du Nil, jadis si bienfaisants,

101. Il est censé représenter Saint Austin, ou Augustin, le fondateur de Canterbury.

D'un sang affreux dans leur course écumants ;  
 Du noir limon les venimeux reptiles  
 Changés en verge et la verge en serpents ;  
 Le jour en nuit ; les déserts et les villes,  
 De mouchérons, de vermine couverts ; [...]  
 (P. 258.)

Et Voltaire continue ce résumé caricatural de livres mosaïques et de l'Ancien Testament. Le poète Austin est bien entendu un personnage composite, et à travers lui c'est toute la poésie d'inspiration biblique que vise Voltaire. Mais parce qu'il est anglais, que dans son douzième chant Milton a décrit les plaies de l'Égypte et la fuite du peuple hébreux, que le poète anglais s'est mis lui-même sous l'égide de Moïse, c'est évidemment à la poésie miltonienne qu'on pense d'abord. D'autant plus qu'il fait preuve d'une imagination effrénée, semblable à celle que Voltaire a critiquée dans le *Paradis perdu* :

Ses beaux récits étaient entrelacés  
 De ces grands traits si chers au temps passé.  
 On y voyait le soleil se dissoudre,  
 La mer fuyant, la lune mise en poudre,  
 Le monde en feu qui toujours tressaillait,  
 Dieu qui cent fois en fureur s'éveillait ;  
 Des flots de sang, des tombeaux, des ruines ;  
 Et cependant près des eaux argentines  
 Le lait coulait sous de verts oliviers ;  
 Les monts sautaient tout comme des béliers,  
 Et les béliers tout comme des collines.  
 (P. 260.)

La « pindarique ivresse » d'Austin est mal accueillie de l'auditoire céleste, qui lui préfère de beaucoup les manières courtoises et l'art de plaire de son concurrent.

En face d'Austin, Saint Denis représente le poète selon le goût de Voltaire. Dans son ode il se montre « adroit ». Il sait flatter discrètement ceux qui l'écoutent. Puis il s'oppose à Austin :

Mon adversaire a pu charmer les cieux ;  
 Il a chanté le Dieu de la vengeance,  
 Je vais bénir le Dieu de la clémence :  
 Haïr est bon, mais aimer vaut bien mieux.  
 (P. 261.)

C'est une poésie tirée du Nouveau Testament que Voltaire oppose à l'inspiration mosaïque d'Austin, et les paraboles les plus simples des Évangiles.

Denis alors d'une voix assurée  
 En vers heureux chanta le bon berger  
 Qui va chercher sa brebis égarée,  
 Et sur son dos se plaît à la charger...  
 (P. 262.)

Il va sans dire que l'ode de Denis est beaucoup mieux accueillie que celle d'Austin : l'auditoire céleste lui décerne le prix, alors que l'Anglais fuit « en tapinois » sous les huées. Mais au-delà de l'anecdote, le ton est ici sérieux. Voltaire oppose un bon goût français au fatras poétique

biblico-anglais, bon goût fait de grâce et de sérieux souriant qui ne cherche pas à frapper, et à un autre niveau, poésie d'amour et de tolérance en face d'une poésie de violence et de haine. Derrière les inconsistantes figures d'Austin et de Saint Denis, c'est Voltaire qui affronte Milton et qui devant ce public idéal remporte le prix.

## V. MYTHOLOGIE VOLTAIRIENNE

### 1. Critique de la mythologie biblique.

On sait la place que cette critique occupe dans l'œuvre voltairienne, et si je la rappelle, c'est uniquement dans la mesure où le *Paradis perdu* y est impliqué. A travers le poème anglais, c'est toute la poésie d'inspiration mosaïque qui est critiquée, mais plus précisément le sujet du poème est plusieurs fois mis en question par un examen de ses sources bibliques, et pour deux raisons très différentes. D'une part il est, si je puis dire, insuffisamment biblique ; mais surtout, comme toute la mythologie hébraïque n'est aux yeux de Voltaire qu'une imitation de celle d'autres peuples, le poème anglais n'est que l'imitation de cette imitation.

Voltaire a maintes fois expliqué que tout le récit de la *Genèse* n'était que la copie, par ce petit peuple hébreu sans goût et sans imagination, de fables contenues dans d'autres mythologies orientales, et en particulier celle de l'Inde. Il le dit dans les premiers chapitres de *l'Essai sur les Mœurs*, le répète dans *Dieu et les Hommes*, le *Fragment historique sur l'Inde, la Bible enfin expliquée*, pour ne mentionner que les titres majeurs. Voltaire, trompé sans doute par un *Ezour Veidam* apocryphe et par le *Shasta* de Holwell<sup>102</sup> trouve dans cette mythologie indienne ce qui est le sujet même du *Paradis perdu*. Il écrit à propos de la religion des brahmanes :

N'oublions pas surtout qu'ils eurent un paradis terrestre, et que les hommes qui abusèrent des bienfaits de Dieu furent chassés de ce paradis.

La chute de l'homme dégénéré est le fondement de la théologie de presque toutes les anciennes nations. Le penchant naturel de l'homme à se plaindre du présent, et à vanter le passé a fait imaginer partout une espèce d'âge d'or auquel les siècles de fer ont succédé. Ce qui est plus singulier encore c'est que le *Veidam* des anciens Brahmanes enseigne que le premier homme fut « Adimo », et la première femme « Procriti ». Chez eux « Adimo » signifiait seigneur, et « Procriti » voulait dire la vie ; comme « Eva » chez les Phéniciens, et même les Hébreux leurs imitateurs, signifiait aussi la Vie ou le Serpent. Cette conformité mérite une grande attention<sup>103</sup>.

La mythologie indienne contient également la fable de la révolte des mauvais anges. Les « debta » dont Brama s'est entouré se dressèrent contre lui, ce qui est l'origine de toutes les fables occidentales :

Les debta, ces favoris de Dieu, abusant de leur bonheur et de leur liberté, se

102. Cf. A. Debidour, « L'indianisme de Voltaire », (*R.L. C.* IV (1924), p. 36-40).

103. *Essai sur les Mœurs*, Ed. Pomeau, p. 66.



révoltèrent contre leur créateur. Une partie de cette fable fut sans doute l'origine de la guerre des géants contre les dieux, des attentats de Typhon contre Ishet et Oshiret que les Grecs appelèrent Isis et Osiris, et de la rébellion éternelle d'Arimane contre son créateur Orosmade ou Oromase chez les Perses<sup>104</sup>.

Mais le caractère très répandu de la fable n'amène pas Voltaire à conclure que le sujet du *Paradis perdu* est d'un intérêt universel : il pense plutôt que cela montre que « les extravagances » théologiques des Indiens firent plus de progrès chez leurs voisins que leur géométrie<sup>105</sup>.

Voltaire prend une position entièrement opposée à celle qui fonde la poésie chrétienne sur l'idée que tout vient de la Bible et dont le modèle suprême est celui de Moïse recevant la parole de Dieu. Opposée donc à la conception même du *Paradis perdu*. Mieux, pour Voltaire, ces fables orientales, si elles ont été largement répandues, l'ont été surtout dans le peuple. L'élite éclairée leur accordait beaucoup moins de crédit. Même chez les Juifs, certains eurent honte de ces histoires. Voltaire, après avoir montré que l'histoire de la création du monde en six temps se trouve dans toutes les mythologies orientales ajoute :

C'était aussi une opinion des anciens Indiens. Les Juifs qui écrivirent la *Genèse* ne sont donc que des imitateurs ; ils mêlèrent leurs propres absurdités à ces fables et il faut avouer qu'on ne peut s'empêcher de rire quand on voit un serpent parlant familièrement à Eve, Dieu parlant au serpent, Dieu se promenant chaque jour à midi, dans le Jardin d'Eden, Dieu faisant une culotte pour Adam et un pagne à sa femme Eve. Tout le reste paraît aussi insensé ; plusieurs Juifs eux-mêmes en rougirent ; ils traitèrent dans la suite ces imaginations de fables allégoriques. Comment pourrions-nous prendre au pied de la lettre ce que des Juifs ont regardé comme des contes ?

Ni l'histoire des juges, ni celle des rois, ni un seul prophète ne cite un seul passage de la *Genèse*. Nul n'a parlé ni de la côte d'Adam, tirée de sa poitrine pour en pétrir une femme, ni de l'arbre de la science du bien et du mal, ni du serpent qui séduisit Eve, ni du péché originel, ni enfin d'aucune de ces imaginations. Encore une fois, est-ce à nous de les croire<sup>106</sup> ?

Pour absurdes que soient ces « contes », il y a plus grave. Car le *Paradis perdu* ne s'appuie pas uniquement sur la *Genèse*, dans laquelle il ne trouve pas plus que « dans aucun livre canonique » l'histoire de « la chute des anges transformés en diables, en démons », bien que, selon Voltaire, cette histoire soit « le fondement de la religion juive et de la chrétienne »<sup>107</sup>. Voltaire fait remarquer combien est incertaine l'histoire du diable, qui vient en fait de l'Inde, et qui s'est imposée d'une manière très confuse à notre Occident. Ce sont les interprétations les plus aberrantes qui se sont imposées :

Il en est précisément de même de cette application singulière de l'étoile du matin au diable. Isaïe, dans son quatorzième chapitre, en insultant à la mort

104. *Fragment historique sur l'Inde*. M. XXIX, p. 173.

105. *Ibid.* Dans le *Taureau blanc*, Voltaire lie directement l'épopée miltonienne à la mythologie indienne. Le serpent explique à la Princesse : « On prétend que je suis un favori disgracié : c'est un bruit qui a couru d'abord dans l'Inde. Les brahmanes sont les premiers qui ont donné une longue histoire de mes aventures. Je ne doute pas que des poètes du Nord n'en fassent un jour un poème épique bien bizarre ». (Chap. III.)

106. *Examen important de Milord Bolingbroke*, Chap. 6 : *De la Genèse*. M. XXVI, p. 210.

107. *Essai sur les Mœurs*, Chap. 48. Ed. Pomeau, p. 172.

d'un roi de Babylone, lui dit : « A ta mort on a chanté à gorge déployée ; les sapins, les cèdres s'en sont réjouis. Il n'est venu depuis aucun exacteur nous mettre à la taille. Comment ta hauteur est-elle descendue au tombeau, malgré le son de tes musettes ? Comment es-tu couchée avec les vers et la vermine ? Comment es-tu tombée du ciel, étoile du matin ? Hélel, toi qui pressais les nations, tu es abattue en terre ! »

On a traduit cet Hélel en latin par Lucifer, on a donné depuis ce nom au diable, quoiqu'il y ait assurément peu de rapport entre le diable et l'étoile du matin. On a imaginé que ce diable étant tombé du ciel était un ange qui avait fait la guerre à Dieu ... <sup>108</sup>.

Aussi tout ce qui dans le *Paradis perdu* concerne Satan et la révolte des anges vient non pas de la Bible, mais d'un livre apocryphe d'inspiration rabbinique, faussement attribué à Enoch :

Ce ne fut que dans le premier siècle de notre ère qu'un faussaire très maladroit, soit juif soit demi-juif et demi-chrétien, ayant appris quelque chose de la religion des brahmanes, fabriqua un écrit qu'il osa attribuer à Enoch ; c'est dans le livre d'Enoch qu'il est parlé de la rébellion de quelques puissances célestes que ce faussaire appelle anges. Semiazar était, dit-il, à leur tête. Araciël et Chobabiël étaient ses lieutenants généraux. Les anges fidèles furent Michel, Raphaël, Gabriel, Uriel. C'est enfin sur ce fatras du livre prétendu d'Enoch que Milton a bâti son singulier poème du *Paradis perdu*. Voilà comme toutes les fables ont fait le tour du monde <sup>109</sup>.

Pour « insensée » que soit la partie de la *Genèse* sur laquelle s'appuie le récit miltonien de la chute de l'homme, celle-ci vaut quand même mieux que le reste du poème, imitation de l'extravagante falsification qu'est le livre d'Enoch, produit de l'imagination orientale la moins contrôlée.

## 2. *Pandore*.

### a) *Un opéra « à la Milton ».*

Le choix voltairien du mythe de Pandore pour un livret d'opéra s'explique par cette interprétation de la mythologie. Le rapprochement entre Eve et Pandore est ancien : Milton lui-même l'avait rappelé dans son poème au moment où le couple paradisiaque pénètre dans sa retraite ombreuse :

What day the genial angel to our Sire  
Brought her in naked beauty more adorn'd,  
More lovely than Pandora, whom the Gods  
Endow'd with all thir gifts, and O too like  
In sad event, when to th'unwiser Son  
Of Japhet brought by Hermes, she ensnar'd  
Mankind with her faire looks, to be aveng'd  
On him who had stole Joves authentic fire.

(P.L. IV. 712-719.)

Si pour Milton le mythe de Pandore n'est qu'une version abâtardie de la *Genèse*, Voltaire au contraire suppose une origine commune aux deux récits. La question de l'origine du mal lui paraît avoir reçu la même réponse un peu partout <sup>110</sup>, mais naturellement il préfère au récit bibli-

108. *Ibid.*, p. 174.

109. *Dieu et les Hommes*, M. XXVIII, p. 138.

110. *Essai sur les Mœurs*, p. 21.

que l'histoire de Pandore, qu'il appelle « la plus belle des allégories que l'antiquité nous ait transmise »<sup>111</sup>.

Le problème de l'origine du mal a été souvent agité par Voltaire, sous bien des formes. Dans son opéra, il a voulu en donner une interprétation mythologique, mais tout en utilisant un mythe d'apparence grecque<sup>112</sup>, il songe au récit biblique. Il appelait en plaisantant son œuvre « le péché originel »<sup>113</sup>, et les souvenirs de la mythologie chrétienne s'y mêlent à ceux de la mythologie païenne. Mythologie chrétienne ou plus exactement mythologie miltonienne ; car bien qu'il ait reproché au *Paradis perdu* l'insuffisance de ses sources bibliques, c'est bien à Milton que Voltaire emprunte toute sa représentation du ciel, de l'enfer et du combat des anges. Il a indiqué lui-même dans une lettre à M. Berger qu'il y avait dans *Pandore* « quelque chose de neuf », et qu'il s'agissait d'un « opéra à la Milton »<sup>114</sup>. C'est-à-dire un opéra à grand spectacle, qui suppose une importante machinerie et des décors fastueux. Le *Paradis perdu* est d'abord, pour Voltaire, une sorte d'opéra fabuleux, fait de scènes célestes, infernales ou paradisiaques qui s'adressent à l'imagination. Les décors de *Pandore* sont chargés de donner l'équivalent de la poésie miltonienne<sup>115</sup>. Jupiter, entouré, dans un palais de lumière qui est l'Empyrée, d'un chœur de dieux qui ressemble beaucoup au traditionnel chœur des anges, y figure, d'aussi près qu'il était possible dans un opéra que Voltaire souhaitait voir représenter, le Dieu de la mythologie chrétienne. L'Enfer, décor de flamme et de fumée, est occupé par un chœur de « dieux infernaux » qui chantent, sur fond de chaos, leur haine de Dieu et des hommes :

Nous détestons  
La lumière éternelle :  
Nous attendons  
Dans nos gouffres profonds  
La race faible et criminelle  
Qui n'est pas née encore et que nous haïssons.  
(M. III, p. 577.)

Ils montrent, pour des dieux païens, une étonnante prescience du péché de l'homme. La campagne « éclairée et riante », « amas de merveilles » que Pandore aperçoit à sa création, est le Paradis terrestre. On y connaît un éternel printemps, et Pandore, comme l'Eve de Milton, découvre son image dans une fontaine. Enfin, au quatrième acte, le clou du spectacle, se déroule la guerre des Titans contre les dieux, version voltairienne de la guerre des Anges<sup>116</sup> : les fils de la Terre entreprennent la

111. *Ibid.* Et *Discours de l'Empereur Julien*, M. XXVIII, p. 18 (en note) : « Qui ne voit que la fable de la pomme est une grossière et plate imitation de la boîte de Pandore ? C'est un rustre qui copie un bel esprit ».

112. Il faut cependant indiquer brièvement que la légende grecque n'a jamais fait créer Pandore par Prométhée. Il est vrai qu'un mythe tardif (que nous retrouverons dans notre chapitre X), né sans doute à Alexandrie, peut-être de contacts entre l'orphisme et le judaïsme, fait de Prométhée le créateur des hommes. On peut en retrouver un écho dans Ovide, *Métamorphoses*, I, source possible de Voltaire.

113. Notes Beuchot. M. III, p. 573.

114. Le 4 juin 1740. Best. D 2219.

115. Plusieurs fois au cours du 18<sup>e</sup> siècle on essaiera de transposer le poème de Milton en un spectacle dans lequel la mécanique ou l'optique remplacent l'imagination. Voir notre Chapitre IV sur Servandoni et Josse.

116. Le rapprochement entre les anges déchus et les Titans est un lieu commun.

conquête du Ciel, et Jupiter, monté sur son char tel le Messie, vient lui-même les combattre et lancer le tonnerre. La musique doit rendre ces scènes encore plus impressionnantes, comme si, devant la réserve de la poésie, seules les machines de l'opéra pouvaient permettre à une certaine imagination baroque de s'exprimer.

Mais pour Voltaire, un livret d'opéra n'était pas un simple prétexte à des splendeurs visuelles ou sonores. Rameau jugea excessive l'importance des récitatifs dans *Pandore*, et refusa d'en composer la musique<sup>117</sup>. Voltaire rêvait de rapprocher l'opéra de la tragédie, et pour lui, le texte restait l'essentiel : ni trop de musique, ni trop de spectacle. Le spectateur naïf peut bien s'émerveiller de la féerie des machines, le connaisseur doit être plus attentif à la portée de ce qui est dit.

#### b. *Le cercle humain et Dieu.*

*Pandore* est évidemment un opéra anti-chrétien. Dans son ciel de lumière, Jupiter apparaît comme un despote exigeant et cruel. Après avoir refusé d'aider Prométhée à créer Pandore, il ne s'intéresse à elle, une fois qu'elle existe malgré lui, que pour l'enlever à Prométhée et tenter de lui imposer l'amour exclusif du fanatique pour son dieu. Pandore se rend bien compte que l'éternité que le dieu lui promet comme récompense de son amour n'est qu'un « présent cruel », car elle signifie servitude et renoncement au bonheur humain. Elle démasque les tentatives du dieu pour l'éblouir et la séduire :

Vous n'êtes qu'un tyran jaloux et tout-puissant.

Au lieu de créer, Jupiter ne sait que détruire. L'Enfer est sous ses ordres. Némésis, déesse du Tartare, lui obéit quand elle vient trouver Pandore pour lui faire ouvrir la boîte. La faute de la première femme ne résulte en rien d'un choix, mais est le produit d'une machination dans laquelle les dieux d'en-haut et ceux d'en-bas sont complices. Ciel et Enfer sont ligüés contre les hommes.

Cette impuissance à créer de Jupiter est symbolisée par le fait que, quand il a besoin d'une étincelle vitale pour animer la statue de Pandore, Prométhée va chercher « la céleste flamme » au palais de l'Amour, bien distingué de celui de Jupiter. C'est au nom de l'amour qu'il donne la vie à la première femme. Après le refus de Jupiter, il avait d'abord commis l'erreur de chercher la puissance vitale chez les divinités infernales, mais celles-ci ne peuvent donner que la mort, et, dépitées de leur échec, elles font entendre leur malédiction sur Prométhée et Pandore. La création de l'humanité est donc une affaire strictement humaine.

D'autant plus que Voltaire a pris soin de rapprocher Prométhée de l'humanité : bien que celui-ci soit, à l'origine, un « enfant de la Terre et des Cieux », et qu'il ait le pouvoir surnaturel d'aller prendre le flambeau qui donne la vie, les difficultés qu'il éprouve pour faire vivre la statue et son amour pour elle font oublier qu'il est un demi-dieu. Il est plus

Milton donne une origine infernale à toute la mythologie grecque, et en particulier à Titan et à Saturne (*P.L.* I, 508 sq.). Mais l'originalité de Voltaire est de distinguer les Titans, fils de la terre, des dieux infernaux.

117. Ce fut Royer qui la fit, et Voltaire n'en était pas satisfait.



humain encore quand il ne peut opposer que ses supplications et ses plaintes à l'enlèvement de Pandore par Jupiter. Il prend peu de part à la guerre des Titans, menée par Encelade, et quand il exhorte ses compagnons d'armes au combat, c'est au nom de la défense de la terre :

Terre, contre le ciel apprends à te défendre.

(P. 590.)

Au cinquième acte il n'est plus qu'une victime du ciel, mais qui trouve dans l'amour humain la seule consolation à ses souffrances. Voltaire ne fait aucune allusion à son supplice dans la Caucase ni à rien de semblable. Prométhée, qui a délibérément choisi l'humanité contre le Ciel et l'Enfer, est devenu un homme.

L'homme ne doit rien à Dieu, pas même sa création : le « péché originel », s'il correspond à l'ouverture de la boîte, n'est qu'une machination de Jupiter-Dieu contre l'humanité. Pandore a été trompée, elle n'a pas été tentée. Où se trouve, du reste, la tentation ? N'est-elle pas plutôt au troisième acte, au moment où Jupiter propose à Pandore l'amour divin ? Mais celle-ci est restée inébranlable, toute entière au regret de la terre perdue. Voltaire l'a voulue très supérieure à l'Eve miltonienne : elle n'a pas les caprices de celle-ci, ni sa faiblesse ni son orgueil. Aussi Jupiter n'a-t-il aucune prise sur elle. Créée par Prométhée, elle rend à son créateur ce que celui-ci lui a donné : l'amour devient une affaire exclusivement humaine, d'autant plus qu'il n'est pas interdit de voir dans l'éveil à la vie de la statue Pandore par le « feu sacré du tendre Amour » un symbole de l'éveil sexuel. Faire vivre Pandore, c'est l'initier à la vie amoureuse. Et la vie amoureuse est ce qui sépare les hommes des dieux, et leur permet de se passer de ces derniers. Ainsi le cercle des hommes se ferme sur lui-même. A la puissante vision unitaire de l'épopée baroque, Voltaire oppose le cercle clos, strictement humain, du rococo <sup>118</sup>.

La complexité et la confusion mythologique de *Pandore* nous montre la difficulté qu'éprouve Voltaire à se créer sa propre mythologie : la référence constante à la Bible, beaucoup plus présente en fait, que la vague mythologie grecque, est le signe de l'emprise des mythes chrétiens sur l'imagination voltairienne. Le travail imaginaire, qui s'opère chez lui à propos de textes qu'il a passé une partie de sa vie à commenter, laisse deviner, derrière le refus et la dérision, un attachement durable. Examiner l'ensemble de cette question n'entre pas dans le cadre de cette étude, mais les quelques remarques que je voudrais faire à ce propos peuvent aider à situer Voltaire en face de quelques aspects essentiels du *Paradis perdu* et nous montrer qu'obsessions et fantasmes jouent leur rôle dans sa lecture du poème.

118. Lefranc de Pompignan a écrit en 1771 une tragédie d'après Eschyle intitulée *Prométhée*. L'œuvre est entièrement dirigée contre Voltaire, et elle prend le contre-pied de *Pandore*. La révolte prométhéenne y est assimilée à la révolte voltairienne, et Prométhée y est puni, puis pardonné, par un Jupiter soucieux du bonheur des humains. Mais bien qu'il ait sans doute connu l'œuvre de Milton, dont il dit un mot dans la préface de ses *Poésies sacrées*, Lefranc de Pompignan se contente, dans cette fort médiocre tragédie, de faire du drame grec une sorte d'allégorie anti-philosophique.

### 3. Le diable.

On chercherait en vain une trace de satanisme chez un auteur en qui certains ont voulu voir l'incarnation même du Malin. A moins que ce caractère diabolique ait consisté à essayer de persuader que le diable n'existe pas. Quand Voltaire reproche à Milton d'avoir « sacrifié au diable », il se souvient peut-être de Dryden, mais ne précède en rien Blake. Aux yeux de Voltaire, le diable est surtout un personnage comique. S'il admire un moment le « sublime sombre » que Milton donne à la première apparition de Satan, et entrevoit à ce propos la possibilité d'un ton poétique nouveau, même dans le *Paradis perdu* le diable lui paraît un personnage inconsistant et ridicule, en particulier par ses diverses transformations : pour Voltaire le crapaud ou le serpent sont indignes d'une épopée. Aussi ne lui donne-t-il aucune place dans sa *Henriade*, mais le réserve pour son poème burlesque ou pour ses parodies. Dans la *Crépinade*, il fait singer au diable la création divine. Il imagine que celui-ci, « se trouvant de loisir » se met à former un être qui soit son « portrait tout craché » :

Il dit, et prend une argile ensoufrée,  
Des eaux du Styx imbue et pénétrée ;  
Il en modèle un chef d'œuvre naissant,  
Pétrit son homme, et rit en pétrissant.  
D'abord il met sur une tête immonde  
Certain poil roux que l'on sent à la ronde ;  
Un crin de juif orne un cuir bourgeonné,  
Un front d'airain, vrai casque de damné ;  
Un sourcil blanc cache un œil sombre et louche...

(M. X, p. 78.)

Ici le diable a les traits que Voltaire prête à J.-B. Rousseau. Ailleurs, et dans les passages de la *Pucelle* que nous avons cités plus haut notamment, il revêt la forme que Voltaire considère comme la plus ridiculement populaire, avec cornes, griffes et queues. Bref le diable voltairien est la plupart du temps un pauvre diable.

Son nom et sa provenance sont aussi vagues que sa figure. Voltaire, qui n'utilise que rarement, et toujours dans une intention parodique, les noms de Satan ou de Lucifer, trouve beaucoup d'obscurité dans les origines de cet être mythique. Il vient peut-être de la mythologie perse, dans laquelle il s'appelle Arimane<sup>119</sup>, à moins qu'il ne soit né d'un contre-sens sur un passage de la Bible, dans lequel on a confondu diable et étoile du matin, d'où ce nom de Lucifer<sup>120</sup>. Son équivalent indien s'appelait Moissazor<sup>121</sup>, le « faux Enoch » l'appelle « Semiaxas » ou « Semiaxah »<sup>122</sup>. Rien de très net, on le voit. Cette incertitude explique peut-être que Voltaire est frappé par la scène du *Paradis perdu* où les diables se perdent dans de vaines spéculations métaphysiques : j'ai cité le passage<sup>123</sup> dans lequel Voltaire imite Milton. Dans une lettre à Helvétius, il évoque, à propos d'un chapitre embarrassé de Locke, « le diable de

119. *Essai sur les Mœurs*, éd. Pomeau, I, p. 173.

120. Cf. supra, p. 90.

121. *Fragment historique sur l'Inde*, M. XXIX, p. 175.

122. *Essai sur les Mœurs*, Introduction, XLVIII. *Dieu et les Hommes*, chapitre V.

123. Voir supra, p. 70.

Milton, pataugeant dans le chaos » (Best., 1903). Ces images du diable embourbé dans les vaines rêveries reflètent assez bien ce qu'est pour Voltaire cette inconsistante figure, empêtrée dans les anciennes et chaotiques superstitions.

Dans *Pandore*, interprétation voltairienne du mythe de l'origine du mal, on ne voit pas très bien qui est le diable. Némésis semble régner sur les enfers : c'est elle qui amène Pandore à commettre sa faute. Mais elle n'est qu'une servante de Jupiter, et la manière dont elle trompe Pandore est très grossière. La véritable épreuve est celle que Jupiter fait subir à Pandore lorsqu'il lui promet, en échange de son amour, l'éternité céleste. Le péché de Pandore est de refuser, et ce péché est en même temps sa vertu. Dieu et diable sont complices dans la création du mal, dont le Dieu tyran est la véritable origine. Car l'image du diable n'est que le reflet dégradé et caricatural d'une certaine image de Dieu. Dans *Pandore* la guerre contre le ciel est menée par les Titans, qui sont des créatures terrestres et représentent la révolte de la terre contre la tyrannie divine et diabolique. Pour Voltaire, la révolte humaine n'a rien à voir avec le Diable.

#### 4. *Le Paradis terrestre.*

##### a. *Contre les nostalgies passéistes.*

A la figure floue et peu fréquente dans son œuvre d'un diable surtout ridicule s'oppose la présence et la précision apparente du mythe paradisiaque — mythe qui se divise le plus souvent en deux types de paradis, celui de la Bible que Voltaire refuse et raille, et celui que les hommes peuvent créer eux-mêmes. Cirey, les Délices, Ferney furent tour à tour comparés par Voltaire au paradis terrestre, et considérés comme les seuls paradis possibles. En 1735, prêtant sa plume à Madame du Châteaufort pour inviter M. de Formont à Cirey, Voltaire lui fait dire :

Chacun cherche le paradis.  
Je l'ai trouvé, j'en suis certaine ... !  
Vous, heureux proscrit du jardin  
Qu'a chanté la Bible chrétienne,  
Venez au véritable Eden,  
Si vous m'en croyez souveraine.

(M. X, p. 506.)

Ces petits vers de circonstance ont une signification très nette : le jardin d'Eden y est le symbole de la religion chrétienne, et c'est seulement hors de celle-ci que peut être créé un paradis véritable.

C'est l'opposition sur laquelle est bâti le *Mondain*. Voltaire y célèbre avec allégresse les délices de la civilisation, alors que le paradis biblique est décrit comme un lieu fruste et sans agrément :

D'un bon vin frais ou la mousse ou la sève  
Ne gratta point le triste gosier d'Eve ;  
La soie et l'or ne brillaient point chez eux.  
Admirez-vous pour cela nos aïeux ?  
Il leur manquait l'industrie et l'aisance,  
Est-ce vertu ? c'était pure ignorance.

(M. X, p. 84.)

Il en a sans doute rabattu par la suite, et l'exaltation des plaisirs du monde moderne s'est nuancée de beaucoup de réserves. Mais sur le fond, Voltaire n'a pas varié. Tout à la fin de sa vie, parlant d'une Pensée de Pascal, il reprend la même opposition :

Je sais qu'il est doux de se plaindre ; que de tout temps on a vanté le passé pour injurier le présent ; que chaque peuple a imaginé un âge d'or, d'innocence, de bonne santé de repos et de plaisir qui ne subsiste plus. Cependant j'arrive de ma province à Paris ; on m'introduit dans une très belle salle où douze cents personnes écoutent une musique délicieuse : après quoi toute cette assemblée se divise en petites sociétés qui vont faire un très bon souper, et après ce souper elles ne sont pas absolument mécontentes de la nuit. Je vois tous les beaux arts en honneur dans cette ville, et les métiers les plus abjects bien récompensés, les infirmités très soulagées, les accidents prévenus, tout le monde y jouit, ou espère jouir ou travaille pour jouir un jour, et ce dernier partage n'est pas le plus mauvais. Je dis alors à Pascal : Mon grand homme, êtes-vous fou<sup>124</sup> ?

Folie donc que cette nostalgie passéiste dans laquelle Voltaire veut voir l'essentiel du mythe paradisiaque, assimilé sans nuances au mythe de l'âge d'or.

Ainsi l'idée de l'existence temporelle d'un paradis terrestre fait rire Voltaire. Si on retrouve cette croyance dans toutes les mythologies, c'est, selon lui, pour une raison simple, comme il explique à propos du paradis de la mythologie indienne :

On dit que, dans la foule de ces opinions théologiques, quelques brames ont admis une espèce de paradis terrestre ; cela n'est pas étonnant. Il n'y a point de pays au monde où les hommes n'aient vanté le passé aux dépens du présent. Partout on a regretté un temps où les hommes étaient plus robustes, les femmes plus belles, les saisons plus égales, la vie plus longue et la lune plus lumineuse<sup>125</sup>.

Croyance vaine, donc, et sur laquelle il serait absurde de s'attarder. Toute l'histoire du jardin d'Eden apparaît à Voltaire comme une « sottise ». Il le dit dans une note du *Discours de l'Empereur Julien* :

Il [Julien] dédaigne de s'appesantir sur le ridicule du jardin d'Eden et des quatre grands fleuves qui sortent de ce jardin et des promenades de Dieu à midi dans ce jardin, et de ses plaisanteries avec Adam, et du serpent condamné à marcher sur le ventre, comme s'il avait auparavant marché sur ses jambes, et comme si sa figure comportait des cuisses, des jambes et des pieds. Chaque mot est une sottise ; on ne pouvait les spécifier toutes<sup>126</sup>.

Voltaire revient très souvent sur ces moqueries dirigées contre le jardin d'Eden, faisant remarquer à propos de la distance qui sépare les différents fleuves que « Dieu est un bien mauvais géographe », demandant dans quelle langue le serpent parlait<sup>127</sup>. A son accoutumée, il répète les mêmes plaisanteries sur Dieu « taillant une culotte pour Adam » ou

124. M. XXXI, p. 23. *Dernières remarques sur les Pensées de Pascal*.

125. *Fragment historique sur l'Inde*, M. XXIX, p. 185.

126. M. XXVIII, p. 17 (en note). Que veut dire Voltaire quand il parle des plaisanteries de Dieu avec Adam ? On en cherche en vain trace dans la *Genèse*, pas plus, du reste, que des promenades à midi. On trouve par contre ces plaisanteries et ces promenades dans le *Paradis perdu*. Y a-t-il confusion ou mélange volontaire ?

127. *Questions de Zapata*, M. XVI, p. 175.



« une chemisette de peau »<sup>128</sup>, se promenant tous les jours à midi<sup>129</sup>, ou sur le serpent, dont il se demande à quelle espèce il appartenait<sup>130</sup>. Nous sommes là dans le ton habituel de sa critique de la *Genèse*.

Aussi est-il vain de vouloir situer ce paradis, et plus encore de partir à sa recherche. Voltaire n'ignore pas que des spéculations ont encore lieu sur son emplacement, et que sa découverte hante toujours les rêves de quelques voyageurs. Dans l'article « Antiquité » du *Dictionnaire philosophique*, il montre le ridicule des vanités d'érudits qui veulent tous que le paradis terrestre ait été situé dans leur propre pays :

Les savants d'Arménie *démontrent* que le paradis terrestre était chez eux. De profonds Suédois *démontrent* qu'il était vers le lac Vener qui en est visiblement un reste. Des Espagnols *démontrent* aussi qu'il était en Castille ; tandis que les Japonais, les Chinois, les Tartares, les Indiens, les Africains, les Américains, sont assez malheureux pour ne savoir pas seulement qu'il y eut jadis un paradis terrestre à la source du Phison, du Gehon, du Tigre et de l'Euphrate, ou bien à la source du Guadalquivir, de la Guadiana, du Duero et de l'Ebre ; car de Phison on fait aisément Phaetis ; et de Phaetis on fait le Baetis, qui est le Guadalquivir. Le Gehon est visiblement la Guadiana, qui commence par un G. L'Ebre, qui est en Catalogne, est incontestablement l'Euphrate, dont un E est la lettre initiale (M. XVII, p. 274.)

Voltaire parle sur le même ton de la quête du jardin d'Eden. Ainsi dans les *Instructions à Frère Pédiculoso*, il souligne l'absurdité de cette recherche :

La première chose que vous ferez, Frère Pédiculoso, sera d'aller voir le paradis terrestre où Dieu créa Adam et Eve, si connu des anciens Grecs et des premiers Romains, des Perses, des Egyptiens, des Syriens, qu'aucun auteur de ces nations n'en a jamais parlé. Il vous sera très aisé de trouver le paradis terrestre car il est à la source de l'Euphrate, du Tigre, de l'Araxe, et du Nil ; et quoi que les sources du Nil et de l'Euphrate soient à mille lieues l'une de l'autre c'est une difficulté qui ne doit nullement vous embarrasser. Vous n'aurez qu'à demander le chemin aux Capucins qui sont à Jérusalem, vous ne pourrez vous égarer (M. XXVII, p. 301).

Le texte continue par l'énumération habituelle des incohérences que Voltaire trouve dans la *Genèse*. Ce n'est pas en suivant les indications de la Bible qu'on trouvera le jardin d'Eden sur la carte.

Sur ce point Voltaire est en accord avec Milton : dans le *Paradis perdu*, il est précisé que ce qui fut le jardin d'Eden a été détruit au moment du Déluge. La reconquête du paradis est pour l'homme miltonien celle d'un paradis intérieur qui redonne à l'homme son éminente dignité perdue. Mais Voltaire rejette aussi bien l'idée de cet état premier que celle d'une chute : en réduisant âge d'or, paradis terrestre, croyance en un passé supérieur au présent à une même attitude commune, il lui suffit de rappeler la grossièreté des temps passés pour en faire justice : l'homme n'a rien à reconquérir, et les quelques périodes de civilisation sont toutes des victoires sur la barbarie primitive. Victoires remportées en commun : un homme seul ne peut rien. Pour Milton, le paradis se re-

128. *La Bible enfin expliquée*. M. XXX, p. 12.

129. *Questions de Zapata*. M. XVI, p. 175.

130. *La Bible enfin expliquée*. M. XXX, p. 9 en note.

trouve par l'effort intérieur et la méditation. Voltaire s'oppose à une attitude qu'il juge trop contemplative :

Je ne sais pas ce que nos premiers pères faisaient dans le paradis terrestre : mais si chacun d'eux n'avait pensé qu'à soi, l'existence du genre humain était bien hasardée. N'est-il pas absurde de penser qu'ils avaient des sens parfaits, c'est-à-dire des instruments d'action parfaits, uniquement pour la contemplation ? et n'est-il pas plaisant que des têtes pensantes puissent imaginer que la paresse est un titre de grandeur, et l'action un rabaissement de notre nature <sup>131</sup> ?

Il n'est même pas nécessaire que l'action collective aboutisse à des résultats grandioses. Comme il n'y a rien à reconquérir, on peut se satisfaire de paradis modestes, comme la petite métairie de *Candide* dans laquelle on vit sans ambition, au jour le jour, dans le cercle étroit d'un petit groupe. Une épître à Madame Denis répète la leçon de *Candide* :

Et le sot mari d'Eve, au paradis d'Eden  
Reçut un ordre exprès d'arranger son jardin.  
C'est la première loi donnée au premier homme,  
Avant qu'il eût mangé la moitié de sa pomme.  
(M. X, p. 380.)

Arranger son jardin, ce peut être simplement une activité qui permet de rendre supportable la condition humaine. L'absence totale de messianisme, chez Voltaire, l'amène à identifier paradis et simple bonheur humain.

#### b. *Paradis imaginaires.*

Pourtant, malgré ses sarcasmes contre les rêveries inutiles, il arrive aussi que Voltaire laisse entraîner son imagination vers des paradis terrestres, à condition, bien sûr, qu'ils ne soient pas le paradis biblique. Le paradis que Frère Pédiculoso ne risquait pas de trouver en suivant la mauvaise géographie divine, Voltaire découvre qu'il se trouve « marqué sur toutes les bonnes cartes des possessions de la Compagnie des Indes ». Aux fantaisies des théologiens qui avaient placé le paradis terrestre « les uns dans la Taprobane, les autres en Suède, quelques-uns même dans la lune », Voltaire oppose le témoignage d'Holwell sur un paradis terrestre qui « est réellement sur un bras du Gange ». Voltaire se réfère à la description d'Holwell, et rêve à cette région heureuse où règne un perpétuel printemps :

Tous les fruits, tous les arbres, toutes les fleurs y sont entretenus par une fraîcheur éternelle qui tempère les chaleurs du tropique (M. XXIX, p. 486).

Suivant Holwell, Voltaire trouve dans ce climat idéal un « peuple fortuné », chez qui « liberté et propriété sont inviolables ». Il a conservé « la beauté du corps » et « la pureté de l'âme ». Il ne manque pas non plus de qualités d'hospitalité puisque les voyageurs y sont accueillis, et bien traités, « aux dépens de l'état ». Bref, Voltaire résume son impression en déclarant

Si ce n'est pas là le paradis terrestre, je ne sais où il peut être (*ibid.*).

131. *Lettres philosophiques*, 25<sup>e</sup> lettre. M. XXIV, p. 174.

Il ne s'agit pas simplement d'un peuple heureux, et toute méfiante qu'elle est, la référence au paradis terrestre n'est pas gratuite. Voltaire se réjouit visiblement de trouver en Inde ce que le christianisme ne peut fournir, et son attitude ici rejoint celle qu'il adopte à propos de l'origine des mythologies. L'Inde est le grand modèle, et Voltaire se montre pour les écrits d'Holwell étonnamment crédule. Aussi retrouve-t-il dans le paradis bengali, qui lui convient particulièrement en ce sens que c'est un paradis collectif, quelques éléments du mythe paradisiaque. Ce pays a la particularité d'être d'accès très difficile, ce qui, sur un plan rationnel, explique qu'il ait été protégé contre d'éventuels conquérants, comme les Délices ou Ferney ont protégé Voltaire contre les persécutions. Tout paradis doit être lieu secret, cachette, comme l'Eldorado<sup>132</sup>. Car on aurait tort de voir dans cette utopie uniquement l'idéal d'une société bourgeoise, et ce lieu imaginaire n'est pas situé à l'écart seulement pour satisfaire à des exigences romanesques : la structure même du mythe paradisiaque demande que tout paradis soit protégé par d'infranchissables barrières, et Voltaire ne fait que s'y conformer. Mais en même temps tout paradis est vite menacé : Voltaire l'affirme à propos du paradis bengali, d'une manière qui rappelle le *Paradis perdu* à un moment où on ne l'attendait guère :

[...] on ne peut pas entrer chez eux aussi facilement que le diable entra, selon Milton, dans le paradis terrestre en sautant les murs (p. 487).

Voltaire rêve d'un paradis dans lequel le démon ne peut pas entrer. Reste à savoir de quel démon il s'agit.

Le paradis bengali n'est qu'une vague rêverie autour d'un passage d'Holwell. Dans la description de l'Eldorado, par contre, Voltaire laisse travailler son imagination. Ce qui frappe d'abord dans cet heureux pays est l'absence totale de paysage champêtre. Il est bien mentionné au début du chapitre que le pays est cultivé, mais bien qu'on puisse penser que la nature devrait y être féconde et la végétation luxuriante, on n'y rencontre guère que du minéral : l'or, les rubis, les émeraudes forment l'essentiel du paysage, et nous allons de palais en palais. C'est un décor de métal, de pierre et d'eau, une sorte de rêve baudelairien avant la lettre. L'eau est étroitement canalisée et domestiquée, et l'industrie la transforme même en une eau artificielle : eau de rose, ou « liqueurs de canne de sucre ». Les pierres remplacent le végétal, répandant « une odeur semblable à celle du géofle et de cannelle ». Il s'agit donc d'une sorte de paradis froid, qui laisse, malgré l'importance de l'industrie et le développement des sciences, une impression d'indifférence. Le meilleur symbole en est peut-être ces enfants jouant au palet que Candide rencontre, activité puérile dans une cour de palais vide. C'est le paradis d'une enfance qui s'éternise, de rapports irréels entre ses habitants, un paradis sans sève, dominé par un certain ennui.

### c. *Paradis et sexualité.*

Un tel paradis est le contraire même de l'Eden miltonien, tout végétal et animé par une grande force de vie. L'univers du *Paradis perdu*

132. On pourrait noter aussi qu'on retrouve dans l'Eldorado l'accueil des voyageurs aux frais de l'état.

est parcouru par une sexualité puissante avec laquelle les tranquilles amours paradisiaques sont en harmonie. L'accent mis par Milton sur l'amour charnel ne vient pas seulement de la volonté de s'opposer aux visions désincarnées de l'homme dans le jardin d'Eden : le paradis d'avant la chute est inscrit dans l'unité de la création divine, traversée par cette lumière qui est en même temps chaleur vitale et fécondité. L'élan vital s'y ordonne de lui-même et ne cède jamais à une excessive luxuriance, comme l'amour paradisiaque exclut toute luxure. Mais une telle vision apparaît à Voltaire hors de la portée de l'homme. Même quand il commente élogieusement les amours d'Adam et Eve dans le poème anglais, il en souligne le caractère exceptionnel. Milton lui paraît donner dans l'angélisme, comme le disent clairement les *Stances sur les poètes épiques* :

Il [Milton, semble chanter pour les fous,  
Pour les anges et pour les diables.

(M. VIII, p. 505.)

Seuls les anges peuvent être concernés par cet amour sans exemple. Voltaire, quant à lui, ne peut pas concilier activité sexuelle et état prélapsaire.

A propos des amours d'Henri et de la belle Gabrielle, Voltaire décrit au Chant IX de la *Henriade* le Palais de l'Amour. Se souvenant sans doute des amours d'Eden, il donne de ce palais une description qui rappelle le paradis terrestre :

Tout ce que la nature, aux premiers jours du monde,  
De sa main bienfaisante accordait aux humains,  
Un éternel repos, des jours purs et sereins,  
Les douceurs, les plaisirs que promet l'abondance,  
Les biens du premier âge, hors la seule innocence<sup>133</sup>.

Mais ce palais n'est qu'un décor qui cache les faiblesses et les hontes de la passion amoureuse, et le dieu qui en est le maître est un dieu cruel. Henri, rappelé à la raison par Mornay, se rend compte de son égarement, et considère le beau jardin, « l'onde claire » au bord de laquelle il goûte les enivrements de la passion, comme un piège pour sa valeur. Nous sommes évidemment dans les lieux communs de la morale héroïque, mais il est intéressant de noter à quel point Gabrielle, telle que la dépeint Voltaire, ressemble à l'Eve de Milton :

L'or de ses blonds cheveux, qui flotte au gré des vents,  
Tantôt couvre sa gorge et ses trésors naissants,  
Tantôt expose aux yeux leur charme inexprimable.  
Sa modestie encore la rendait plus aimable :  
Non pas cette farouche et triste austérité  
Qui fait fuir les Amours, et même la beauté ;  
Mais cette pudeur douce, innocente, enfantine,  
Qui colore le front d'une rougeur divine,  
Inspire le respect, enflamme les desirs,  
Et de qui la peut vaincre augmente les plaisirs<sup>134</sup>.

Mêmes tresses blondes, cachant et dévoilant à la fois les charmes

133. *Henriade*, Ed. Taylor, p. 517. Texte de 1728.

134. *Ibid.*, p. 585. Cf. *P.L.* IV, 305 sq.



féminins, même innocente modestie. Mais l'Eve miltonienne est une femme entièrement épanouie, tandis que la femme qu'imagine Voltaire<sup>135</sup> est très jeune, et son côté enfantin lui donne un piquant absent chez Eve. Sa pudeur n'est qu'un attrait supplémentaire qui stimule le désir. Cette innocence en trompe-l'œil, portrait très rococo de la beauté féminine, s'accorde bien à ce paradis-piège qu'est le Palais de l'Amour : l'amour y fait naître nécessairement un sentiment de culpabilité. Revenu à lui, Henri se rend compte qu'il a couru le risque d'une véritable déchéance.

Aussi le paradis ne peut-il subsister que par l'élimination de la sexualité. Dans le paradis figé de l'Eldorado, il n'en est jamais question. La conversation tombe bien, à un certain moment, « sur les mœurs » et « sur les femmes », mais on ne nous en dit rien. De plus, dans cet étrange paradis règne une certaine confusion des sexes : la garde royale est faite de belles filles, et on embrasse le roi « des deux côtés » en cérémonie d'introduction. Bref, tout suggère une totale atonie sexuelle. L'ensemble du conte confirme l'incompatibilité de la vie sexuelle et de la vie paradisiaque. Le paradis à la fois symbolique et caricatural du château de Thunder-ten-tronck est bien le théâtre d'une vie amoureuse intense : on se souvient de la grotesque exhibition de Pangloss et Paquette dans les broussailles, de la curiosité trouble de Cunégonde, et des attouchements un peu ridicules de Candide et Cunégonde. Leur innocence n'est que trouble ignorance, et le désir de connaissance des deux jeunes gens est en même temps leur perte : le péché originel de Candide est son premier acte amoureux. Pangloss reçoit également un sévère châtiment pour ses ébats champêtres. Et à la fin du conte, quand se reconstitue tant bien que mal le petit univers paradisiaque, c'est avec une Cunégonde qui n'inspire plus le moindre désir et un Pangloss qui préfère raisonner plutôt que de s'approcher de Paquette. Sans doute y a-t-il là une volonté de marquer que la passion amoureuse est néfaste à la constitution du groupe, et la vie industrielle de la petite communauté n'est possible que si Candide et Cunégonde ne s'isolent pas dans une solitude à deux. L'esthétique rococo, centrée sur la vie sociale, n'admet guère que des amours légères. Mais l'aversion de Voltaire pour la sexualité a des raisons plus profondes que révèlent certains commentaires sur Adam et Eve.

Les amours d'Eden telles que les voit Voltaire ne sont pas du tout ce qu'une George Sand mettra sous ce titre. Loin d'avoir la grâce et l'innocence de quelque chose d'à la fois enfantin et angélique, elles sont pour Voltaire bien proche de l'animalité. Voici la description qu'il en donne dans le *Mondain* :

Mon cher Adam, mon gourmand, mon bon père,  
Que faisais-tu dans les jardins d'Eden ?  
Travaillais-tu pour le sot genre humain ?  
Caressais-tu Madame Eve ma mère ?  
Avouez-moi que vous aviez tous deux  
Les ongles longs, un peu noirs et crasseux,  
La chevelure un peu mal ordonnée,

135. Cette description ne correspond à aucun des portraits connus de Gabrielle d'Estrées.

Le teint bruni, la peau bise et tannée.  
 Sans propreté l'amour le plus heureux  
 N'est plus amour, c'est un besoin honteux.  
 (M. X, p. 83.)

Encore n'est-ce qu'une version édulcorée. Plusieurs variantes montrent que l'imagination de Voltaire est beaucoup plus vive encore. Il y accentue la laideur et la saleté du couple paradisiaque :

Vos bras velus, votre main écaillée,  
 Vos ongles longs, crasseux, noirs et crochus.  
 (P. 85.)

Ou bien il n'hésite pas à le comparer à un couple de singes :

Je crois te [Adam] voir dans le jardin d'Eden,  
 Grossièrement forger le genre humain,  
 En secouant Madame Eve, ma mère.  
 Deux singes verts, deux chèvrepieds fourchus,  
 Sont moins hideux au pied de leur feuillée.  
 (P. 85.)

Le jardin d'Eden est donc le lieu de scènes hideuses et bestiales. Et derrière la critique et la raillerie perce un sensible malaise.

Ce couple paradisiaque aux ébats grotesques et repoussants n'est pas seulement une invention d'un peuple fanatique et fruste. Ce jardin d'Eden est le lieu symbolique où s'opère la génération, et Voltaire le rappelle en expliquant qu'en langue indienne « Adimo » — version indienne d'Adam — signifiait « l'engendreur ». Le couple est celui des parents. Il est remarquable à cet égard de voir comment Voltaire traite Adam et Eve. Par un certain côté il se moque d'eux et les méprise : Adam est un « sot », au sens moliéresque du terme. Eve, « sa compagne imbécile »<sup>136</sup> fut une proie facile pour le serpent, comme « la grosse Jeanne » l'eût été pour l'âne dans la scène correspondante de la *Pucelle* sans l'intervention de Dunois. Mais en même temps Voltaire rappelle le lien filial qui unit le couple paradisiaque et la race des hommes, et il le traite même comme un lien personnel. Il appelle Eve « ma chère mère », et Adam « mon bon père », ou, dans une variante<sup>137</sup>, « mon vieux et tendre père ». Raillerie sans doute, mais qui ne prête nullement à sourire. Il me semble plutôt qu'en insistant sans raison apparente sur sa parenté avec le couple aux amours simiesques, Voltaire laisse enfrevoyer un malaise devant la sexualité qui s'exprime dans cette hantise des amours bestiales.

Le diable, lui-même bête à la fois ridicule et hideuse, participe à ces amours. Dans la *Pucelle*, Voltaire adopte sans équivoque la très vieille interprétation de la *Genèse*<sup>138</sup> qui veut que le serpent ait eu avec la première femme des relations sexuelles. Voici son récit de la séduction d'Eve :

Du genre humain cet ennemi coupable  
 Est tentateur de sa profession.

136. *La Pucelle*, Chant XIV.

137. M. X, p. 85.

138. Cf. *Book of the secrets of Enoch*, XXXI, 1,6.

De tout péché ce père formidable,  
 Rival de Dieu, séduisit autrefois  
 Ma chère mère un soir au coin d'un bois  
 Dans son jardin. Le serpent hypocrite  
 Lui fit manger d'une pomme maudite ;  
 Même on prétend qu'il lui fit encor pis  
 On la chassa de son beau Paradis <sup>139</sup>.

Si on songe au caractère bestial du diable dans l'imagination de Voltaire, et à la nature agreste de la scène, soulignée par la notation « au coin d'un bois », on voit que ce sont les mêmes amours. On est simplement passé du singe au serpent ; mais le diable peut aussi bien prendre la forme d'un âne, comme c'est le cas dans la *Pucelle*. La scène de la tentative de séduction de Jeanne par l'âne y est mise en parallèle avec celle de la tentation d'Eve, et cette invention de Voltaire, qui a été jugée soit d'une grossièreté scandaleuse, soit d'un irrespect libérateur, correspond à la même pente de l'imagination chez lui, ou plutôt au même fantasme <sup>140</sup>.

Il y a loin de la lente solennité de l'amour conjugal tel que le célèbre le puritain Milton aux fantasmes voltairiens. Ce ne sont pas seulement la religion et la politique qui séparent les deux hommes. Mais nous sommes dans un domaine où religion, politique et sexualité sont profondément liées. Dans *Pandore* Voltaire célèbre l'amour humain contre les dieux, et c'est Jupiter qui essaie de séduire Pandore-Eve. Il me semble que dans une zone obscure de l'imagination voltairienne où les figures de Dieu, du diable et du père sont mêlées, malaise sexuel et révolte religieuse viennent de la même source. Le refus du *Paradis perdu* nous amène sans doute au refus le plus profond de Voltaire.

### Conclusion.

Dans le dialogue avec le *Paradis perdu* qui dure toute sa vie d'écrivain, Voltaire met beaucoup de lui-même et on comprend qu'il soit revenu si souvent sur le poème anglais. Les apparentes contradictions, ou plutôt l'ambivalence de son attitude, ce mélange d'hostilité et d'attirance, nous sont apparues moins comme la marque d'une pensée chaotique que comme le signe même de la complexité des résonances que l'œuvre éveille en lui. Ce qui me frappe en suivant l'histoire de ses réactions devant le *Paradis perdu*, c'est l'effort que fait Voltaire pour unifier une personnalité riche et contradictoire. L'œuvre de Milton en fait un peu les frais. Le jeune Voltaire, sérieux et ouvert à toutes les idées nouvelles, qui débarquait en Angleterre, croyant encore à des conciliations possibles et voyant dans l'œuvre miltonienne un exemple de ces conciliations, s'est durci et a rétréci son univers. En attaquant si vivement, et parfois avec la plus visible mauvaise foi, le poème anglais, c'est aussi une part de lui-même que Voltaire combat.

Ce qu'il peut y avoir de personnel dans la lecture du *Paradis perdu* que fait Voltaire n'empêche pas, bien au contraire, que sa critique ait trouvé un très large écho chez ses contemporains, et pas seulement en

139. *La Pucelle*, Chant XX. M. IX, p. 313.

140. Sur le même thème, mais sur un ton libertin, voir les amours de la princesse et du taureau dans le *Taureau blanc*.

France. En Angleterre, Bentley, Lauder et même Johnson, malgré sa brouille avec l'écrivain français, procèdent largement de lui<sup>141</sup>. Voltaire est le premier et le plus important miltonien français du siècle, et son attitude vis-à-vis du poème anglais se trouve en accord avec celle de toute une partie de son temps. En présentant le *Paradis perdu* comme une œuvre venue d'une époque obscure, écrite par un pédant fanatique, et reflétant les croyances d'une humanité grossière et barbare, la critique voltairienne renvoie à une conception de la civilisation caractéristique de la mentalité rococo. Car si elle se réfère aux normes, qu'elle considère comme universelles, du classicisme français, comme la vraisemblance, le naturel ou le bienséant, pour juger l'œuvre anglaise, elle y mêle aussi des considérations typiques de l'époque des lumières : le rationalisme exigeant, la critique religieuse sous-jacente à la critique littéraire, et surtout une vision de l'œuvre qui réduit celle-ci en miettes.

L'aristotélisme qui est fond de la critique classique peut amener à une certaine morcellisation : Addison critiquant le *Paradis perdu* le divise en éléments qu'il examine les uns après les autres. Mais son étude forme cependant un tout, qui bien qu'entièrement statique, essaie de restituer une image d'ensemble de l'œuvre. Voltaire ne procède jamais ainsi. Sans doute il veut se démarquer d'une certaine lourdeur pédantesque, mais même sans adopter le ton des doctes, il aurait très bien pu faire voir l'unité de l'épopée anglaise. Au contraire, sauf dans un bref passage de l'*Essai* anglais, il n'en a jamais envisagé que des épisodes ou des passages. On ne voit pas, dans sa critique, ce qui peut lier par exemple la guerre des Anges et les événements du jardin d'Eden. Voltaire le sait, abstraitement, mais il ne le sent pas. Et ceci aussi bien pour les passages qu'il loue que pour ceux qu'il blâme. Il connaît très bien le poème : il est parfaitement capable d'en extraire des morceaux rarement cités quand il le désire. Mais habituellement on a l'impression que l'épopée se réduit pour lui à un certain nombre d'épisodes saillants, toujours les mêmes, et que le reste n'existe guère. Cette fragmentation critique de l'œuvre est le signe d'une différence radicale entre le grand poème baroque et la lecture qu'en fait Voltaire, semblable en cela à la majorité de ses contemporains.

Le *Paradis perdu* est une des dernières œuvres de la littérature européenne qui s'efforce de dire la totalité du monde. On a souvent souligné l'aspect encyclopédique — qui paraît relier l'œuvre à l'esprit de la Renaissance — de l'ambition miltonienne. L'élan baroque de l'épopée s'inquiète peu des petites délicatesses de goût : son souci est celui de la vérité totale. Il entraîne l'œuvre dans un puissant mouvement où le souffle de la vie l'emporte sur l'exigence rationnelle. Dieu y est sans doute suprême raison, mais il est surtout cette lumière vivante infusant le monde, surpassant de très haut la raison des hommes, dont seule la plus haute inspiration poétique peut laisser entrevoir un reflet. Le Dieu de Voltaire, quand il n'est pas un père fouettard, est un Dieu horloger chargé de maintenir ensemble les pièces d'une machine dont l'homme ne peut percevoir que des éléments. Dans son épopée, Milton fait un effort passionné et démesuré pour dominer un univers qui est en

141. Cf. A.-M. Rousseau, *op. cit.*, II<sup>e</sup> partie, Chap. 3-2.



train de se briser. Voltaire au contraire a accepté cette fragmentation de l'univers et toutes ses conséquences sur la manière de sentir le monde que reflète la pensée esthétique. Une raison de type essentiellement mécanique s'y double d'un esprit de finesse et d'un goût du fini dans les moindres choses, caractéristiques de la mentalité rococo. Les inévitables défaillances qui sont le contre-partie de l'excessif effort de Milton lui deviennent insupportables.

Dans les petits mondes clos dont est constitué l'univers voltairien, ce souci de perfection portant sur les moindres détails caractérise pour lui la civilisation, concept essentiel : il délimite un monde bien circonscrit, qui se reconnaît à un certain nombre de signes. On a souvent souligné le caractère social et même salonnier du rococo, l'importance qu'y prennent les qualités de finesse et de délicatesse. Il est clair que pour Voltaire Milton est de mauvaise compagnie. Il le dit lui-même à un obscur écrivain anglais, auteur d'une parodie du *Paradis perdu*. Opposant Milton à ce George Gray, il écrit : « je salue de loin le premier, et j'aimerais fort vivre avec l'autre » (Best. 15493). Dans le combat poétique que nous avons commenté entre Saint Denis-Voltaire et Austin-Milton, Denis frappe par ses manières courtoises, l'habileté avec laquelle il flatte ses auditeurs, le souci social de sa poésie. Austin ne fait au contraire aucune attention au cercle qui l'écoute. Le *Paradis perdu* est l'œuvre d'un homme seul, et son auteur n'est pas admis dans le petit monde raffiné de l'élite civilisée.

Très vite figés dans un académisme volontiers méprisant, c'est ce que retiendront ceux qui, tel Marmontel, se voudront les continuateurs de la pensée voltairienne. Mais Voltaire lui-même est plus complexe et nuancé. Il se rend compte des richesses de l'œuvre anglaise, et en particulier de cette qualité d'« énergie » si précieuse à une époque où la poésie s'étiole. Le petit monde fermé dans ses délicatesses et son goût risque vite de se dessécher. Est-ce la raison pour laquelle un attrait certain pour le baroque se manifeste dans l'art rococo et que quelques auteurs, nous le verrons, s'efforcent d'en apprivoiser la force ? Voltaire éprouve cet attrait et en cela encore il est un excellent témoin de la sensibilité exigeante et indécise de son époque.

## NOTES COMPLÉMENTAIRES

1. La publication de ces différentes éditions comporte quelques incertitudes : on sait par une lettre à Thiériot d'avril 1728 que Voltaire a désapprouvé l'entreprise de Desfontaines. Les raisons qu'il en donne sont doubles : d'une part il affirme que la traduction de Desfontaines est inutile puisqu'il a lui-même traduit son ouvrage (« since I have translated it myself »), et surtout la version anglaise n'est pas destinée au public français (Voltaire n'en a même pas donné un exemplaire à Thiériot). « That little pamphlet, écrit-il, could not succeed in France without being dressed in quite another manner. » Il revient sur cette nécessaire modification de son texte en août de la même année (lettre de 4 août à Thiériot). Parlant d'une prochaine édition de la *Henriade*, il écrit : « Je joindrai à cette édition un " essai sur la Poésie épique " qui ne sera point la traduction d'un embryon anglais mal formé, mais un ouvrage complet. » Le futur qu'emploie ici Voltaire indique suffisamment que ce travail n'est pas fait. Voltaire ne l'avait même pas fini en 1731, puisque, écrivant à Cideville en août, il parle ainsi de son chapitre sur Milton : « Vous êtes d'étranges gens de croire que je m'arrête après la vie de Milton et que je me borne à être son historien. Je vous ai seulement envoyé à bon compte cette partie de l'*Essai*, et j'espère dans peu de jours vous envoyer la fin que je n'ai pas encore retravaillée. » Voltaire en annonce la publication comme très proche, mais en fait il faudra attendre encore deux ans. En 1732, une édition pirate des œuvres de Voltaire est publiée en Hollande. Elle comporte l'*Essai* dans la traduction de Desfontaines, mais corrigée par Voltaire. Celui-ci ne publie sa version française de l'*Essai* qu'un an plus tard. Les raisons de ce délai sont peu claires : Voltaire a sans doute été un homme très occupé à son retour en France, et en même temps il prend quelque recul vis-à-vis de son expérience britannique. Les *Lettres anglaises* ont attendu comme l'*Essai*.

2. Il est difficile de savoir exactement comment Voltaire a obtenu cette information. Il indique lui-même dans l'*Essai* français qu'il la tenait d'un des visiteurs de la fille de Milton. En effet celle-ci, Deborah Clarke, la seule des filles du poète qui semble avoir eu de l'affection pour son père, a vécu jusqu'en 1727, ainsi que la dernière femme du poète, Elizabeth. Addison découvrit Deborah, veuve d'un artisan et vivant dans une gêne extrême, en 1719, et la popularité grandissante du poète fit que les deux femmes reçurent la visite et l'aide d'admirateurs du *Paradis perdu*. Voltaire a certainement pu être informé par un de ces visiteurs. Toutefois le vague qu'il laisse autour de cette information laisse place à quelque doute. Il faut supposer que Milton aurait fait à sa fille des confidences sur un point aussi mineur et technique de son épopée, ce qui ressemble peu à ce que nous savons de lui, même si l'image d'un Milton sans communication avec sa famille doit être corrigée. On a suggéré (White, p. 130) que les Italiens et en particulier Rolli pouvaient être à l'origine de l'information. Mais Rolli lui-même, pourtant très hostile à Voltaire, ne conteste pas à celui-ci l'originalité de son rapprochement entre le *Paradis perdu* et l'*Adamo*. Du reste, il a pour le dramaturge italien un mépris égal à celui de Voltaire, le traitant de « charlatan du bas empire de la littérature italienne » (*Examen*, p. 102). C'est du

reste Rolli qui a sans doute amené Voltaire à corriger son texte sur un point de détail : dans la version anglaise, Voltaire indiquait que Milton a vu la représentation de l'*Adamo* à Florence. Rolli a protesté « Florence n'a rien enfanté de pareil », et a corrigé Florence en Milan, correction reprise par Voltaire en 1733. L'erreur de Voltaire vient sans doute de ce que sur la page de titre de l'édition de 1617 de l'*Adamo*, Andreini est qualifié de « florentin ».

3. La critique miltonienne n'est pas plus avancée en ce qui concerne Milton et Andreini. C'est sans doute dans les premières ébauches de tragédie faites par Milton que les rapports entre le plan de Milton et l'*Adamo* sont les plus nets : la liste des personnages dressée par Milton ressemble beaucoup à la liste des personnages du drame italien, en particulier les personnages allégoriques. Mais Voltaire, qui a complété son information entre 1727 et 1733 ajoute l'*Adamus exul* de Grotius (et Masenius) comme source possible de l'épopée anglaise, et à bon droit : Milton indique lui-même dans sa *Seconde Défense* que pendant son séjour à Paris il avait tenu à faire la connaissance du célèbre juriste, alors ambassadeur de Suède en France. Il connaissait donc certainement son drame latin. Or ce qui complique l'affaire, c'est que très probablement Andreini aussi connaissait ce drame, et lui a peut-être fait des emprunts. La critique miltonienne actuelle se désintéresse un peu de ces spéculations, mais le rapprochement fait par Voltaire fut appelé à un grand succès. Toute étude des sources du *Paradis perdu* se doit de citer Andreini (voir A. W. Verity, éd. du *Paradise Lost*, Introduction, p. 48 sq.). L'*Adamo* fut traduit par Hayley pour l'édition du *Paradis perdu* faite par Cowper. Ajoutons que d'après la *Grande Encyclopédie* II, p. 1042, « si le volume [d'Andreini] est devenu si rare en Italie, c'est parce que les Anglais en ont acheté peu à peu tous les exemplaires connus ». Mais qu'on se rassure : ce chauvinisme littéraire n'a pas été récompensé : non seulement on trouve encore l'*Adamo*, mais le texte a même été réédité.

4. Voltaire semble considérer les différents jugements de Dryden comme absolument contradictoires, et ces contradictions comme une bizarrerie anglaise : « How he [Dryden] could extol him [Milton] so much in his verses and debase him so low in his prose is a riddle which, being a foreigner, I cannot understand. » (White, p. 134.) (« Que Dryden ait pu élever Milton si haut dans ses vers et le mettre si bas dans sa prose, c'est une énigme qu'un étranger comme moi ne peut pas comprendre. ») Mais Voltaire a lu Dryden trop vite : l'épigramme célèbre dans laquelle Dryden élève Milton au-dessus d'Homère et de Virgile, et dont Voltaire cite les deux derniers vers :

The force of nature could not further go,  
To make a third, she join'd the former two.

a été écrite pour être mise sous le portrait de Milton qui est en frontispice de l'édition de 1688 du *Paradise Lost*. L'éloge hyperbolique a toujours été la loi du genre (mais en isolant ces vers de leur contexte, plusieurs Français du 18<sup>e</sup> siècle y verront un signe de chauvinisme littéraire). D'autre part Dryden a souvent, même en prose, fait l'éloge du *Paradis perdu*, souvent il est vrai, avec de fortes réserves (cf. Preface to *Sylvae*, éd. Ker, I, p. 128, et cf. *The Critical opinions of John Dryden*). Même dans le passage auquel Voltaire fait allusion, il n'est pas exact qu'il mette Milton sur le même rang que Chapelain, Scudéry ou Le Moine. Après avoir parlé de ces trois poètes cherchant en vain à se faire admettre parmi les grands auteurs épiques il ajoute :

Spenser has a better plea for his *Fairy Queen*, had his action been finished, or had been one. And Milton, if the Devil had not been hero, instead of Adam [...] and if there had not been more machining persons than humans in his poem. (*Dedication of the Aeneis, The Works of Virgil in Essays of J. Dryden*, éd. Ker, II, p. 165.)

(« Spenser aurait de meilleurs arguments pour sa *Fairy Queen*, si son action avait été achevée et unique. Milton, également, si le Diable n'avait pas été son héros au lieu d'Adam [...] et s'il n'y avait pas eu plus de machines que d'êtres humains dans son poème. »)

Donc Milton a de « meilleurs arguments » que les épiques français cités plus

haut. Mais il est vrai que dans ce passage, il est considéré comme très inférieur à Virgile et Homère. Notons que la critique que nous venons de citer, reprochant à Milton la place excessive du merveilleux dans son épopée, et qui explique que quand Dryden imite Milton, ce soit l'épisode terrestre qu'il mette au premier plan (*The State of Innocence*, 1677), est proche du Voltaire de 1733 et d'une partie de ce que sera la critique française. Il n'y a pas qu'un seul goût anglais, et le *Paradis perdu* est loin de faire l'unanimité en Angleterre, surtout dans la première moitié du siècle, quand les souvenirs de la révolution puritaine sont encore vifs.

On peut se demander ce que la critique voltairienne doit à Dryden. Dans quelle mesure par exemple le fait que Dryden ait écrit un opéra d'après le *Paradis perdu* a-t-il pu donner à Voltaire l'idée de faire son opéra *Samson* sur un sujet traité en tragédie par Milton ? Je ne peux que poser la question. Sur les affinités entre Voltaire et Dryden, voir le livre de T. W. Russel.

5. Cette impression mécanique peut être due aussi en partie à l'utilisation du vers rimé, et je voudrais citer à ce propos un texte peu connu de Swift figurant dans un court pamphlet intitulé *Milton Restored and Bentley Deposed*, et daté de Dublin, 1732. Swift s'y moque de ceux qui regrettent que le *Paradis perdu* ne soit pas en vers rimés, et donne un exemple, en l'attribuant à « un jeune homme de Dublin qu'on ne saurait trop encourager », de ce que pourrait donner le poème quand on l'adapte aux exigences de la rime. Voici le début :

Of Man's first Breach of the Divine Decree  
And the fair fruit of that forbidden Tree,  
Whose mortal Taste the World's great ruin wrought  
And Sin and Death, and Loss of Eden brought,  
Till Sin and Death one greater Man defeat.  
Restore us and regain the blissful Seat [...]

(P. 28-29.)

Swift ne doute pas qu'un tel traitement ne rende le poème « plus héroïque et sonore qu'il n'était jusque là » (more heroic and sonorous than it has hitherto been). Il est évident, et cette remarque pourrait servir d'introduction à toutes les tentatives de traduction de l'épopée anglaise en alexandrins, que la rime casse irrémédiablement la respiration même du poème.

6. Entre 1741 et 1751 se développa à Londres une querelle autour de prétendus plagiats de Milton. L'instigateur en fut William Lauder, soutenu par Samuel Johnson. L'un et l'autre détestaient Milton pour des raisons politiques. Lauder avait déjà accusé Milton de diverses imitations de poètes modernes en 1741. Il reprit et aggrava ses accusations dans des articles publiés par le *Gentleman's Magazine* en 1747 (Johnson était un des éditeurs de cette revue) et dans la réédition, très augmentée, de sa brochure en 1750, réédition préfacée par Johnson bien que cette préface portât la signature de Lauder.

Lauder accusait Milton de nombreux plagiats, mais l'accusation principale portait sur la *Sarcothécé*, poème latin publié en 1661 à Cologne par le jésuite allemand Masenius. A l'appui de son accusation, Lauder citait un certain nombre de passages du *Paradis perdu*. Mais on découvrit vite, en particulier J. Richardson et surtout John Douglas, ce dernier dès 1750, que Lauder, pour rendre son accusation plus convaincante, avait interpolé dans le texte de Masenius des vers latins de la traduction du *Paradis perdu* faite par Hog. Lauder lui-même dut reconnaître sa fraude, s'excusant par son ardent désir de venger la mémoire de Charles 1<sup>er</sup> et son dépit de voir grandir la réputation de Milton. Quant à S. Johnson, on ne sait pas s'il était au courant de la fraude ou s'il avait été lui-même abusé.

Cette querelle qui fit quelque bruit à Londres se reproduisit en France selon un schéma assez semblable avec quelques années de retard. A l'automne de 1751, le *Journal Etranger* publia des articles de l'abbé Dinouart présentant comme une révélation les accusations de Lauder, et affectant de considérer que la réputation de Milton en avait été gravement atteinte. Mais la réaction fut vive et rapide, notamment dans les *Mémoires de Trévoux* de janvier-février 1755, et Dinouart dut faire machine arrière, ne se présentant plus que comme le rapporteur d'une querelle restée, selon lui, indécise en Angleterre. Mais le *Journal Etranger* alla plus loin, en exposant dans un article signé Needham (l'abbé John Tuberville), l'imposture de Lauder.



Ceci n'empêcha pas Dinouart de publier en 1757 à Londres et Paris une traduction française du poème de Masenius, et de considérer que malgré les aveux de Lauder, Milton avait été « mal lavé » de l'accusation de plagiat. Il est vrai que Dinouart fait de son mieux pour appuyer cette accusation. Voici comment il présente lui-même sa traduction :

« J'ai pris pour modèle la traduction de M. Dupré de Saint-Maur. Je devais me la proposer, ayant à traduire un poète rival de Milton. Pour rendre plus sensible la comparaison que l'on peut faire de leurs poèmes, j'ai emprunté les expressions de Dupré, quand Masenius décrit les mêmes objets et sous les mêmes traits que Milton emploie dans son *Paradis perdu*. »

On reste confondu devant une telle méthode, et plus encore de voir Voltaire s'en faire l'écho. Pour donner un exemple de ces vers « dignes du siècle d'Auguste » et de la manière dont les traduit Dinouart, voici le début de l'exorde de Masenius et leur « traduction » française. Selon Dinouart, Milton s'est inspiré de Masenius pour cet exorde, et on va voir qu'il fait ce qu'il peut pour le faire croire :

Prinsipium culpae, Stygiaeque tyrannidis ortum,  
Et quae fera premant miserandos fata nepotes,  
Servitio turpi scelerum, poenaeque malorum,  
Pandimus. (*Sarcotis Carmen*, Liber I, 1-4.)

« Je chante l'origine du péché et de l'empire tyrannique de Satan. J'expose les funestes effets de la désobéissance d'Adam sur sa coupable postérité, soumise à l'esclavage honteux des passions et victime de tous les maux ». (Trad. Dinouart, p. 79.)

Pour terminer, notons que malgré tous ses efforts, les accusations de Dinouart se font plus inconsistantes à mesure qu'il examine dans le détail les deux poèmes. Bien que, pour donner sans doute plus de temps à Milton pour copier Masenius, il date le *Paradis perdu* de 1669, il finit par reconnaître qu'il n'y a « rien de plus mal avisé que d'accuser Milton du crime de plagiat », même s'il continue d'affirmer sans preuve que Milton a eu en main le livre de Masenius.

*Liste chronologique des écrits de Voltaire mentionnant le Paradis perdu et Milton, ou faisant directement allusion à eux :*

- 1722 Correspondance (Best. 133.)
- 1726 Notebooks
- 1727 Essay on Epic Poetry
- 1728 Correspondance (Best. 324.)
- 1731 Stances sur les poètes épiques  
Correspondance (Best. 404 et 422.)
- 1733, Essai sur la poésie épique  
Correspondance (Best. 646 et 632.)
- 1734 Lettres philosophiques
- 1736 Le Mondain
- 1737 Sixième discours sur l'homme
- 1738 Correspondance (Best. 1382 et D 1652.)
- 1739 Correspondance (Best. 1903, 1960 et D 2004.)
- 1740 Courte Réponse aux longs discours d'un docteur allemand  
Pandore
- 1741 Sur les Disputes en métaphysique  
Correspondance (Best. d 2573.)
- 1748 Stances à Madame Du Boccage
- 1749 Connaissances des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence  
dans la langue française
- 1751 Le Siècle de Louis XIV

- 1752 Eloge historique de Madame du Châtelet
- 1755 La Pucelle
- 1756 Essai sur les Mœurs
- 1759 Candide  
Correspondance (Best. 7646, 8700.)
- 1761 Appel à toutes les Nations
- 1763 Correspondance (Best. 10501.)
- 1764 Dictionnaire philosophique
- 1765 Correspondance (Best. 11766.)
- 1767 Les Honnêtetés littéraires
- 1768 Correspondance (Best. 14719.)
- 1769 Dieu et les hommes
- 1770 Questions sur l'Encyclopédie  
Correspondance (Best. 15493.)
- 1773 Fragment historique sur l'Inde  
Note du Chant XX de la Pucelle  
Correspondance (Best. 17418.)
- 1774 Le Taureau blanc
- 1776 Lettre à l'Académie  
Lettres chinoises, indiennes et tartares.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

### TEXTES

- ANDREINI, Giovanni-Battista : *L'Adamo*, Milan, 1613, in-4°.
- CLEMENT, Jean-Marie-Benoît : *Nouvelles observations critiques sur différents sujets de Littérature*, Amsterdam, 1772, in-8°.
- DINOUART, l'abbé : *La Sarcothée*, poème traduit du latin du R. P. Masenius de la Compagnie de Jésus par M. l'abbé Dinouart, Londres et Paris, 1757.
- HOLWELL, John Zephaniah : *Interesting historical events relative to the province of Bengal and the Empire of Indostan, with... the mythology and cosmogony of the Gentoos followers of the Shastah and a Dissertation on the Metempsychosis*, Londres, 1765, in-8°.
- SAINT-HYACINTHE, Thémiseul de : *Lettres critiques sur la Henriade de Monsieur de Voltaire*, Londres et La Haye, 1728.
- SWIFT, Jonathan : *Milton restor'd and Bentley depos'd*, from Dean Swift, Londres, 1732, in-8°, avec Zachary PEARCE : *A Review of the text of Milton's Paradise Lost*.
- VOLTAIRE, Francois-Marie Arouet : *Œuvres complètes*, édition Louis Moland, Paris, 1877-1882.
- La Henriade*, in *The Complete Works of Voltaire*, t. II, édition de O. R. Taylor, Genève, 1970.
- Voltaire's Essay on Epick Poetry. A Study and an Edition*, by Florence D. White, Albany, 1915, in-8°. Réédité à New-York (Phaeton Press) en 1970.
- Voltaire's Correspondence*, éd. Theodore Besterman, Genève, 1953-1965.
- Voltaire's Correspondence and Related Documents*, définitive édition by Th. Besterman, in *The Complete Works of Voltaire*, Genève, 1968.
- Voltaire's Notebooks*, éd. Th. Besterman, in *The Complete Works of Voltaire*, Genève, 1952, 2 vol. in-8°.
- Essai sur les Mœurs*, Ed. R. Pomeau, Paris, 1963, 2 vol. in-8°.
- Lettres Philosophiques*, préfacées par R. Pomeau, Paris, 1964, in-8°.

## ETUDES

- AUDRA, E. : *L'influence française dans l'œuvre de Pope*, Paris, 1931, in-8°.  
*Les traductions françaises de Pope, étude de bibliographie*, Paris, 1931, in-8°.
- BALDENSBERGER, F. : « Voltaire anglophile avant son séjour en Angleterre » in *R.L.C.* IX (1929), p. 25-61.
- DEDEYAN, Charles : « Une version inconnue du *Mondain* », in *R.H.L.F.* 1949, p. 67-74.  
*Voltaire et la pensée anglaise*, Paris, 1956, in-8°.
- NAVES, Raimond : *Le Goût de Voltaire*, Paris, 1938, in-4°.
- NICOLSON, Majorie Hope : « The Telescope and Imagination », in *Modern Philology*, 1935, p. 233-260.  
« Milton and the Telescope », in *ELH*, 2, 1935, p. 1-32.
- ROUSSEAU, André-Michel : *L'Angleterre et Voltaire 1718-1789*, à paraître dans les *Studies on Voltaire*, Genève.
- RUSSEL, T. W. : *Voltaire, Dryden and Heroic Tragedy*, New York, 1946, in-8°.
- VAN DEN HEUVEL, Jacques : *Voltaire dans ses contes*, Paris 1967, in-8°.





## AUTOUR DE 1730

Si Voltaire se vante quand il prétend avoir été le premier à faire connaître l'épopée de Milton aux Français, il faut cependant remarquer que la publication de l'*Essai sur la poésie épique* dans la version donnée en 1728 par Desfontaines marqua la véritable entrée en France d'un poème qui jusque-là n'avait attiré l'attention que d'un petit nombre de curieux. Mais à partir de 1728 les événements se précipitent. L'*Essai* de Voltaire s'était attiré une vive réplique de Paolo Rolli, dont le petit livre fut également traduit et publié en français en 1728. En 1729 ce fut la traduction de Dupré de Saint-Maur, qui entraîna à sa suite les premières grandes critiques écrites en France. C'est à l'examen de tout ce travail de vulgarisation et de réflexion critique que nous allons consacrer ce chapitre.

## I. LES REMARQUES DE PAOLO ROLLI

La publication de l'*Essai* voltairien à Londres en 1727 suscita la colère d'un Italien qui vivait depuis plusieurs années en Angleterre. Paolo Rolli<sup>1</sup>, et celui-ci fit paraître dès le début de 1728 un petit pamphlet intitulé *Remarks upon M. Voltaire's Essay on the Epick Poetry of the European Nations*. Cet ouvrage fut très vite traduit en français par l'abbé Antonini, et publié la même année à Paris sous le titre *Examen de l'Essai de M. de Voltaire sur la poésie épique*<sup>2</sup>. Rolli avait deux raisons de s'en prendre à l'ouvrage de Voltaire : d'abord il désapprouvait la manière dont celui-ci parle des auteurs italiens, et surtout il était très mécontent de la critique voltairienne du *Paradis perdu*. Car s'il était, par sa nationalité et par sa position à Londres, le défenseur des lettres italiennes en Angleterre, Paolo Rolli était miltonien avec passion. En 1727, il était en train de préparer sa grande traduction italienne du *Paradis perdu*<sup>3</sup>. Il n'est donc pas surprenant qu'une large partie de son

1. Sur P. Rolli, voir surtout le livre de George E. Dorris. Sur sa querelle avec Voltaire, voir aussi A.-M. Rousseau, *op. cit.*, II<sup>e</sup> partie - Chap. 3-2.

2. C'est dans cette traduction, exacte bien qu'un peu hâtive, que j'étudierai le texte de Rolli, puisque c'est elle qu'ont pu lire les Français.

3. Les six premiers chants en seront publiés à Londres en 1729, et la traduction complète en 1735. Nous dirons un mot de cette traduction à propos de celle de Louis Racine, au Chapitre V de ce travail.

pamphlet soit consacrée à critiquer les pages que Voltaire avait écrites sur Milton.

Rédigées sans doute à la hâte, ces *Remarques sur l'Essai* s'attachent à réfuter les affirmations de Voltaire dans l'ordre même où celui-ci les avait présentées, d'où une certaine apparence de désordre. Je ne veux pas suivre dans tous leurs détails les développements de Rolli, qui s'attarde parfois sur des vètilles en défendant le *Paradis perdu* pied à pied. Mais les grandes lignes de sa critique, bien différente de celle de Voltaire, méritent d'être soulignées, car c'est une toute autre lecture du poème qui est ainsi proposée.

Rolli s'oppose à la fragmentation de l'épopée à laquelle procède la critique voltairienne, étudiant l'œuvre comme une succession d'épisodes dont certains constituent de blâmables digressions. Quand Voltaire reproche à Milton de « sortir des bornes de son sujet », Rolli s'insurge :

Si les Français sont si délicats, ils peuvent s'assurer de n'avoir jamais un aussi grand poète que Milton. En effet si Milton eût voulu resserrer toute l'étendue de son génie dans les bornes étroites de son sujet, un assez petit nombre de vers lui eût suffi ; mais du sujet qu'il a choisi il en a fait comme le centre de son poème, auquel il a rapporté comme autant de lignes les belles choses que son rare génie lui a suggérées : c'est en effet ce qu'il y a de plus beau dans tout le poème, et il n'y a que la mauvaise humeur d'un critique dédaigneux qui puisse exclure de l'épopée des digressions, que l'histoire même se permet. Il est vrai qu'une digression est vicieuse, lorsqu'elle n'a nul rapport au fond du sujet qui en est comme le centre. Pour moi je suis surpris qu'un aussi grand génie que M. Addison favorise ici en quelque sorte le dédain de quelques censeurs impérieux qui après tout voudraient eux-mêmes, s'ils étaient poètes, qu'on leur pût reprocher de pareilles erreurs, qui dans Milton sont comme un passage des ténèbres à la lumière (p. 106-108).

Ce texte nous montre à quel point l'Italien a davantage le sens de l'art baroque que Voltaire. Le poème lui apparaît comme un tout. Il est remarquable aussi que ce point de vue n'ait rencontré presque aucun écho en France, sauf peut-être chez Louis Racine, qui appréciait Rolli.

D'autre part, Rolli est beaucoup plus sensible que Voltaire à la richesse « orientale » de l'imagination miltonienne. Il fait plusieurs fois remarquer combien le *Paradis perdu* est proche de la Bible, notant que la « meilleure partie » du « projet » de Milton est tirée de l'Apocalypse, et reprochant à Voltaire de trouver bizarre des noms qui viennent des textes sacrés, comme si les lecteurs du poème ne connaissaient pas ces textes, ou n'y croyaient pas. Pour Voltaire l'imagination orientale est extravagante ; pour Rolli elle est sublime :

Nous avons dans les Psaumes de David, dans les ouvrages de Salomon, dans les livres des Prophètes, de précieux restes de l'ancienne poésie orientale : poésie sublime, mais dont la sublimité, quelque nouvelle qu'elle nous paraisse, vient de la noblesse des métaphores, de l'heureuse vivacité de l'imagination des écrivains sacrés qui voient les choses dans un plus beau jour que les autres (p. 17).

C'est cette richesse de l'imagination qui fait la grande poésie miltonienne, et qu'on retrouve dans l'épisode de la guerre des Anges que Rolli admire tout particulièrement. Et, puisqu'il est clair pour lui que la grandeur de cette imagination est perçue dans tous les pays et dans tous les temps, Rolli ne considère pas qu'il puisse y avoir des « goûts nationaux » opposés les uns aux autres.

Il est sévère pour le goût de Voltaire, qui lui paraît, à côté des grandioses imaginations miltoniennes, désuet et étriqué. Il oppose au Pandémonium, critiqué par Voltaire, l'allégorie du Palais de l'Amour dans la *Henriade*, et lui trouve l'air « vieux ». Mais il refuse surtout à Voltaire le droit de décider qu'il s'agit là du goût français, et il se moque de sa prétention de parler au nom de Racine et de Boileau :

Notre censeur les prend pour garants de ce qu'il avance : mais je ne les crois pas d'humeur de s'aventurer avec lui, ni sous sa conduite (p. 112).

Et pour bien montrer que « le goût n'est point national » (p. 23), il affirme avoir rencontré à Paris des gens qui goûtaient ce que Voltaire censure<sup>4</sup>. La France est « recommandable par le grand nombre de gens de lettres qui y sont » ; elle est chrétienne et croit aux vérités sur lesquelles se fonde le poème anglais. Rolli ne voit donc aucune raison pour que celui-ci n'y soit point apprécié.

Ce qui soulève directement le problème de la traduction. Rolli ne dit pas un mot des courts extraits que présente Voltaire. Mais il a parlé des difficultés de la traduction en français avec Pérelle. Il a montré les deux premiers chants de sa traduction italienne à ce dernier :

Il les lut, et m'avoua que la langue italienne était de toutes les langues la plus convenable pour une pareille traduction, et que l'expression française ne pouvait être aussi littérale. Il m'en apporta plusieurs raisons, dont la principale fut que dans la langue française il n'y avait point de vers sans rimes, ainsi que dans l'italienne<sup>5</sup>.

Mais si Rolli est fier de cette supériorité de la langue italienne, et s'empresse de faire savoir à Voltaire que la prétendue « mollesse » de celle-ci est capable d'« expressions qui répondent à la force et à la majesté de celles de Milton », il pense cependant qu'une traduction française est possible :

Il faut néanmoins convenir que ce même poème peut être parfaitement bien traduit en français ; mais pour cela il serait nécessaire d'imiter Madame Dacier dans sa traduction d'Homère, et d'employer comme elle la prose poétique et cadencée. Vérité bien connue à feu Mgr. l'Archevêque de Cambrai, dont le *Télémaque* est le meilleur poème épique français qui ait jamais paru (p. 25).

Même en ce qui concerne la traduction, Rolli — dont les références indiquent la date de séjour en France — est en complet désaccord avec Voltaire. Je ne sais pourtant si c'est son ouvrage qui a donné à Dupré de Saint-Maur l'idée de sa traduction. Toujours est-il que la première traduction française, parue un an après l'opuscule de Rolli, a fait le choix que conseille celui-ci.

## II. LA TRADUCTION DE DUPRÉ DE SAINT-MAUR

La première traduction complète du *Paradis perdu* qui fut publiée

4. Cf. supra, page 21, note 2.

5. Voir ce qu'écrivit Pérelle dans son journal. Cf. supra, p. 22.

en 1729 était très attendue. Le bruit fait autour du poème avait fait naître chez beaucoup le désir de le connaître. Ainsi, après avoir lu, en 1728, l'*Essai* de Voltaire, le président Bouhier écrit :

Il fait un grand éloge du *Paradis perdu* de Milton et me fait regretter de ne pas savoir l'anglais <sup>6</sup>.

Le même président Bouhier, qui a manié comme un objet précieux l'exemplaire anglais du poème, se hâte d'en faire venir la traduction. Il écrit à Marais, qui avait été ébloui par la lecture de l'épopée :

Non seulement je connais le *Paradis perdu* de Milton, mais je l'ai vu et tenu. C'est tout ce que je puis vous dire car je n'entends pas l'anglais. Mais un savant jésuite d'ici, pour qui je l'ai fait venir et qui entend cette langue, m'en avait déjà fait un éloge à peu près semblable à celui que vous faites. Je serai bien aise d'en juger par la traduction que je fais venir. Je connais fort ce Milton par les démêlés qu'il a eus avec notre Saumaise et serai bien aise à cause de cela de voir sa vie. Il a aussi fait des poésies latines, mais je les ai cherchées inutilement jusqu'ici <sup>7</sup>.

C'est dire l'importance de cette traduction, importance confirmée par les nombreuses rééditions dont elle fut l'objet en France, sans compter les éditions hollandaises. Jusqu'à la fin du siècle elle fut le texte par lequel la majorité des lecteurs eut accès au poème anglais.

### 1. *Problème de l'attribution.*

Bien que le nom de l'auteur ne fût point indiqué sur la première édition, on sut tout de suite qu'il s'agissait de Nicolas Dupré de Saint-Maur, et à partir de 1733, son nom figura sur la page de titre. Nicolas Dupré de Saint-Maur, âgé d'un peu plus de trente ans au moment de cette publication, n'avait rien écrit auparavant. Ensuite il publia un *Essai sur les monnaies*, et il fit les « Tables de mortalité » dans l'*Histoire naturelle de l'homme* de Buffon, travaux sans rapport avec l'effort d'écriture que représente une traduction. Il n'a jamais eu la moindre réputation de bel-esprit, à la différence de sa femme, « une des virtuoses renommées de cette capitale » selon Bachaumont <sup>8</sup>. Elle fit parler d'elle au moment de l'opération de l'aveugle de Réaumur. Chez les Dupré (Nicolas a vécu jusqu'en 1774), on rencontrait Buffon, Réaumur, et Montesquieu, mais ce salon ne mit nullement en valeur les qualités d'esprit du traducteur de Milton. Les mémorialistes le traitent sévèrement : « homme très médiocre » selon Bachaumont <sup>9</sup>, « automate » selon Collé <sup>10</sup>. Il n'est donc pas étonnant que la paternité de sa traduction lui ait été contestée, et qu'on ait voulu y voir la main de quelqu'un de plus brillant. L'abbé Chélon de Boismorand, exacte antithèse de Dupré, « extravagant », homme à saillies, qui fréquentait chez les Dupré a été pour beaucoup le véritable auteur de l'ouvrage qui valut à Dupré son entrée à l'Académie française en 1733.

6. 24 juillet 1728. Cité par Audra, *op. cit.*, p. 106.

7. Lettre citée. Le savant jésuite pourrait bien être le Père Routh.

8. Bachaumont, *Mémoires*, t. III, p. 383.

9. *Ibid.*

10. Cité par Telleen, p. 26.



On ne peut ni accepter sans réserves ni démentir cette histoire. Certains l'ont vivement repoussée. Des Essarts la juge sans le moindre fondement :

Cette supposition gratuite et sans aucune sorte de preuves n'eut jamais plus de crédit auprès des gens sensés que le chartreux de l'illustre Crébillon<sup>11</sup>.

Pourtant Collé, qui le premier la raconte, se montre très affirmatif<sup>12</sup>. D'après lui, la traduction fut le fruit d'une collaboration entre les deux hommes : Dupré, aidé de son maître d'anglais, fournissait le texte mot à mot, et Boismorand le mettait « en français véritable ». Plus tard Grimm reprit cette version, en ajoutant que ce fut Madame Dupré de Saint-Maur qui eut l'idée de la traduction<sup>13</sup>. Dans l'article « Epopée » de son *Dictionnaire philosophique*, Voltaire se fait l'écho de la même rumeur en parlant d'une collaboration entre deux auteurs, mais la prudence qu'il y met, dans cet article hostile à la traduction de Dupré, fait penser qu'il n'a pas de preuves. Et du reste le caractère même de l'histoire exclut les preuves. Puisque Boismorand, selon Grimm, a voulu laisser à Dupré « toute la gloire de son travail », il était bien naturel que tout le monde gardât le silence<sup>14</sup>.

Cette rumeur est parvenue jusqu'à nous : dans de nombreuses bibliographies figure le nom de Chélon de Boismorand, soit comme co-auteur, soit comme auteur réel de la traduction. Mais en l'absence de toute preuve, je continuerai à l'attribuer à Dupré de Saint-Maur. Cette histoire n'aurait du reste qu'un intérêt anecdotique si elle ne pouvait constituer une bonne introduction à la traduction elle-même. Celle-ci est en effet assez déconcertante pour qu'on ait pu y voir facilement la marque de deux auteurs bien différents. La plupart des commentateurs, y compris Robertson et Telleen, ont insisté sur son inexactitude et sur l'impression qu'elle donne d'être une sorte de paraphrase plutôt qu'une traduction. Pourtant de nombreux passages sont traduits presque littéralement. De même « l'élégance » qu'on s'accorde souvent à lui reconnaître n'exclut pas de nombreuses gaucheries, et des tentatives de prose cadencée sont mêlées à de surprenantes maladroites. Un texte aussi inégal et insaisissable peut bien faire penser à une collaboration entre quelqu'un qui ne sait que traduire mot à mot et quelqu'un qui ignore l'anglais et se laisse aller à sa fantaisie, entre un « automate » et un « extravagant ».

## 2. La biographie de Milton.

L'édition anglaise suivie par Dupré est certainement celle qui fut publiée à Londres en 1725, la première qui contient la vie de Milton écrite par Elijah Fenton. C'est une des nombreuses rééditions du *Paradise Lost* qui paraissent en Angleterre au début du 18<sup>e</sup> siècle. Elle est très proche du texte de 1774 et on n'y trouve pas encore le travail sur

11. N. Des Essarts, *Les siècles littéraires de la France*, XV, page 2.

12. Cf. Telleen, p. 26-27.

13. *Ibid.* Mais Telleen ne précise pas que Dupré ne s'est marié qu'en 1730 !

14. M. A. du Pré de Saint-Maur a bien voulu m'indiquer que la plupart des *prose de Baudelaire à nos jours* (Paris 1959), p. 24.

la ponctuation et l'orthographe qui sera le principal apport, du reste bien discutable, des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles au texte du *Paradis perdu*. Et c'est par une traduction, ou plutôt une adaptation<sup>15</sup> de la même vie de Milton publiée en tête de cette édition que commence le livre de Dupré. Comme cette biographie est la première présentation complète en France de Milton en tant qu'homme, il faut s'y arrêter un peu. Elle convient parfaitement à Dupré qui veut présenter une image édulcorée du poète. « Biographie à l'eau de rose », selon le mot du Docteur Johnson, elle résume les « vies » précédentes sans rien apporter de nouveau sur Milton. Elle parle peu des activités politiques du poète, qu'elle réproouve, certes, mais qu'elle s'efforce de réduire à une sorte d'égarement du génie. La clémence royale lors de l'amnistie qui suivit la Restauration, est louée en ces termes : « Je souhaiterais que l'histoire eût mis dans tout son jour la grâce de cette abolition, pour conserver la mémoire du crime qui lui fut remis. » Mais Fenton insiste en même temps sur le noble désintéressement du poète.

Tout homme qui fera attention au poste qu'il a rempli, et aux conjonctures des temps où il s'est trouvé en place, conviendra sans doute qu'il aurait pu amasser de plus grandes richesses. Enfin, quoi qu'il se soit trouvé dans le conseil des méchants, un juge impartial et sans passion conclura qu'il n'a jamais foulé au pied les dépouilles de son pays et qu'il n'a point trahi sa conscience et son honneur pour s'enrichir<sup>16</sup>.

Le « crime » politique de Milton est dû à la véhémence de son tempérament : ce « zèle tout furieux et outré » ne vient que de la vivacité d'un homme « bouillant et hardi ». Il n'est pas la conséquence d'une âme basse mais d'une âme emportée. Compatible avec la générosité du poète, il n'empêche en rien la création de la grande poésie — et ainsi l'activité politique de Milton est nettement séparée de son activité poétique. D'autant plus que cette activité poétique est présentée elle aussi comme une sorte d'emportement. Fenton insiste sur une anecdote qu'avait déjà rapportée Bayle : c'est l'histoire racontée par Phillips selon laquelle l'hiver — « depuis le mois de septembre jusqu'à l'équinoxe du printemps » — était pour Milton la saison de la création poétique. Mais il ne s'agit pas d'hiver lucide. Fenton voit au contraire dans ce trait un signe que Milton n'est pas entièrement le maître de son génie : son inspiration dépend des saisons, comme elle dépend — c'est Fenton qui fait cette curieuse liaison — du mouvement que le poète se donnait en se balançant dans son fauteuil.

Cette biographie veut donc mettre en valeur le poète, ou plus exactement l'auteur du *Paradis perdu*. Les poèmes antérieurs sont mentionnés avec éloge, mais en passant. Quant à *Samson Agonistes* et au *Paradis reconquis*, ils sont comparés défavorablement à la grande épopée. Voici ce qu'écrivait Fenton à propos de ce dernier poème :

Il [Milton] publia en même temps le *Paradis regagné* ; Mais quelle différence ! Cependant l'auteur préférerait ce poème au *Paradis perdu*. Ce jugement est une

15. Il y a peu de différence entre le texte anglais et celui que présente Dupré. Celui-ci a abrégé un peu, et sauté quelques détails qui lui ont paru sans intérêt, en particulier une allusion à Shakespeare.

16. Trad. Dupré, en tête de son *Paradis perdu*, p. 9.

preuve remarquable de la fragilité de la raison humaine qui se laisse aisément surprendre <sup>17</sup>.

Mais pour le *Paradis perdu* Fenton n'a pas d'éloge assez fort. D'une manière très remarquable, qui semble être passée inaperçue sur le moment, il lie l'ampleur de l'inspiration miltonienne à la cécité du poète :

Comme sa vue ne s'éteignit qu'après qu'il eut fait un très grand fond de science, peut-être les facultés de son âme acquirent-elles de nouvelles vigueur par cet accident. Dès lors son imagination, naturellement sublime et échauffée par la lecture des romans qu'il aimait passionnément dans sa jeunesse, fut retirée des objets matériels, et se trouva plus en liberté de faire ces étonnantes excursions dans le monde idéal, quand dans la composition de ce divin ouvrage, il fut obligé de s'élancer par-delà la sphère du jour (p. 18).

Cette liaison, reprise dans la perspective sensualiste, trouvera dans le siècle de nombreuses résonances.

### 3. Méthode de traduction.

Après la traduction de la Vie de Milton, le livre de Dupré présente la traduction, nouvelle elle aussi, des articles d'Addison sur le *Paradis perdu* parus dans le *Spectateur* <sup>18</sup>. Cette idée fut très certainement heureuse, car elle permit aux Français de connaître le commentaire anglais le plus célèbre du *Paradis perdu*. Addison, qui connaissait et admirait le classicisme français, et avait été très influencé en particulier par le *Traité* du Père Le Bossu <sup>19</sup>, présentait une critique d'un type familier aux lecteurs français. Il semble du reste que Dupré ait largement fait sienne cette lecture aristotélicienne du *Paradis perdu*, et il a placé sa traduction sous l'égide d'Addison au point d'omettre — il nous en prévient lui-même — quelques passages du poème désapprouvés par le critique anglais. Ce ne sont pas du reste les seules omissions qu'on trouve dans cette traduction, et Dupré ne se pique pas de suivre mot à mot son modèle.

Il s'explique dans une courte préface sur quelques principes qu'il a suivis dans son travail : le « génie différent des langues » et le « goût français » l'ont amené à prendre quelques libertés avec le texte, à « renoncer à de petites particularités » et aussi à « adoucir des métaphores ». De telles libertés étaient, on le sait, conformes aux usages du temps, et on retrouve dans la préface de Dupré un écho affaibli de ce qu'écrivait Mirabaud en 1724 en tête de sa traduction de la *Jérusalem délivrée*. Au nom des différents goûts des peuples, celui-ci y revendique le droit pour un traducteur de prendre des libertés par rapport à son modèle, et oppose littéralité et fidélité :

Quoique les traduction littérales soient les seules qui fassent entendre chaque terme particulier dont un auteur s'est servi, on sait qu'elles ne rendent pas ses

17. P. 15. Sur la comparaison entre le *Paradis perdu* et le *Paradis reconquis*, voir la Note complémentaire 1 à la fin du chapitre.

18. Ces articles avaient été omis dans l'édition française, car ils n'étaient pas censés alors intéresser la France puisque le *Paradis perdu* y était inconnu.

19. Voir A. F. B. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England, 1660-1830*. Paris 1925.

pensées aussi exactement que ses termes, qu'elles ne les rendent pas d'une manière aussi juste, aussi convenable, souvent aussi fière et aussi noble, qu'elles font paraître désagréable un auteur qui plaît beaucoup dans sa langue, et que par conséquent ces traductions, pour être les plus littérales, ne sont par les plus fidèles (p. XL.).

D'autres traducteurs prennent encore moins de précautions. Ainsi un an après la traduction de Dupré, Gueudeville, mettant Thomas More en français, écrit dans sa préface qu'il n'a pas cherché à « rendre précisément le sens de l'auteur », ajoutant qu'il ne s'est « point arrêté à ce scrupule-là » (p. XV). Dupré n'a donc pas à justifier longuement les libertés qu'il prend avec le texte original, elles sont dans les habitudes. Notons cependant qu'en fait il en prend beaucoup moins que d'autres. Mirabaud, trouvant choquant pour un lecteur français le mélange de mythologies païennes et chrétiennes de la *Jérusalem délivrée* (le même reproche sera fait à Milton) n'hésite pas à transformer Pluton et Alecto en allégories chrétiennes, les appelant « démon des enfers » et « démon de la discorde ». Dupré ne se permet jamais de tels écarts.

Si, en ce qui concerne la fidélité, il suit avec modération les pratiques les plus courantes, Dupré essaie de résoudre d'une façon nouvelle le problème déjà maintes fois posé de la traduction de la poésie en prose, et il s'écarte sur ce point de Mirabaud. Ce dernier avait noté que « les expressions trop poétiques font un mauvais effet dans la prose », et avait cherché à les supprimer, voulant surtout ne pas mêler les genres. Dupré essaie au contraire de rapprocher la prose de la poésie, en particulier au moyen de vers glissés dans le tissu de la prose :

On s'est permis quelques vers dont il aurait été facile de rompre la mesure : mais les dissonances se souffrent dans la musique, et même elles y produisent quelquefois une harmonie agréable (p. 1).

Une prose poétique plus consciente de ses moyens s'interdira le recours au rythme des vers blancs, mais pour balbutiante qu'elle soit, il s'agit bien d'une tentative consciente de rapprocher la prose de la poésie. Le rôle des traductions dans l'élaboration de la prose poétique a été indiqué dès le 18<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>. La prose de Dupré en donne un exemple particulièrement net.

#### 4. *Analyse du texte de Dupré.*

Il nous est difficile d'apprécier la traduction elle-même, déconcertante, comme nous l'avons dit, par plus d'un côté. Les rares historiens littéraires qui l'ont examinée ont estimé généralement qu'elle était infidèle, mais d'une lecture agréable et « poétique ». C'est du reste ainsi que les contemporains de Dupré accueillirent son œuvre, soit en soulignant son manque d'exactitude, soit en vantant ses qualités de style. Mais comparée à d'autres traductions de la même époque, ce n'est pas son infidélité qui nous frappe aujourd'hui, loin de là, et son inexactitude ne prouve pas forcément que le traducteur savait mal l'anglais, comme le croit Telleen, qui y voit une confirmation du récit de Collé. En fait ce qui surprend, ce ne sont pas les déformations ou les altérations ap-

20. Cf. en particulier l'abbé Prévost cité par Suzanne Bernard, in *le Poème en prose de Baudelaire à nos jours* (Paris, 1959), p. 24.



portées au poème miltonien : au contraire, Dupré se montre assez respectueux du texte du *Paradis perdu*. Il traduit presque tout et les passages qu'il saute pour des raisons de censure religieuse sont mineurs : les vers qui au Chant IV condamnent bénédictins et franciscains au paradis des fous, ou encore les discours jugés trop insolents à l'égard des anges que tiennent Satan et Bélial au Chant VI. La censure du goût l'amène à faire d'autres omissions. Un certain nombre des allusions bibliques qui accompagnent l'énumération des démons, au premier Chant sont retranchées parce que le traducteur les trouve trop pédantes. Pourtant ces omissions ne suffiraient pas à fausser l'image du texte, auquel Dupré prête assez d'attention pour l'accompagner de notes destinées à le relier à ses sources bibliques ou antiques<sup>21</sup>.

Mais la différence radicale de ton entre le français et l'anglais est telle qu'on a du mal à reconnaître le *Paradis perdu* dans la version de Dupré. Presque tout y est, et pourtant rien n'y est. L'allure si caractéristique du texte miltonien, cette tension, ce souffle tumultueux, Dupré les supprime presque entièrement. Alors que Milton force l'anglais, il prend soin d'écrire en un français bien lisse et bien coulant. Prenons comme exemple le début du poème. La longue phrase de seize vers de l'invocation à la muse est d'une syntaxe compliquée et nullement conforme au « génie » de l'anglais. La période, dit Dupré dans sa note, est « un peu trop longue pour notre langue » ; mais elle est aussi trop longue pour l'anglais courant ou même poétique. « J'ai pris, explique le traducteur, le parti de faire un petit changement, et de dire Je chante, etc. ajoutant ensuite, soyez-moi propice, pour faire une liaison. » (p. 5, note 1). Le résultat est le suivant :

#### Texte anglais

Of Man's First Disobedience, and the  
[Fruit  
Of that Forbidden Tree, whose mortal  
[taste  
Brought Death into the World, and all  
[our woe,  
With loss of Eden, till one greater Man  
Restore us, and regain the blissful Seat, 5  
Sing Heav'nly Muse, that on the secret  
[top  
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire  
That Shepherd, who first taught the cho-  
[sen Seed,  
In the Beginning how the Heav'ns and  
[Earth  
Rose out of Chaos : Or if Sion's Hill 10  
Delight thee more, and Siloa's Brook that  
[flow'd  
Fast by the Oracle of God ; I thence  
Invoke thy aid to my adventurous Song,  
That with no middle flight intends to  
[soar  
Above th'Aonian Mount, while it per-  
[sues 15  
Things unattempted yet in Prose or Ri-  
[me

#### Version Dupré

Je chante la désobéissance du premier homme, et les funestes effets du fruit défendu, la perte d'un Paradis, et le mal et la mort triomphant sur la terre jusqu'à ce qu'un Dieu homme vienne juger les nations, et nous rétablisse dans le séjour bienheureux.

Divin Génie, enfant du très-Haut, descendez des sommets solitaires d'Horeb et de Sinaï, où vous inspirâtes le Berger qui le premier apprit à la race choisie comment le Ciel et la Terre sortirent du Chaos ; ou si vous chérissez davantage la montagne de Sion et les claires fontaines de Siloé, qui coulent près des lieux où l'Eternel rendait ses oracles, c'est de là que j'attends votre assistance. Mes chants s'élevant hardiment au-dessus du Mont d'Aonie embrasseront des choses qui n'ont point encore été tentées ni en prose, ni en vers (p. 5-6).

21. Notes qui, il est vrai, deviennent plus rares à partir du cinquième Chant.

Dupré coupe la période, et par là même brise le mouvement qui est un grand envol audacieux vers le « Things unattempted... », et son « petit changement » l'amène à substituer « Je chante » au « Sing Heav'nly Muse », qui devient ensuite un « Divin Génie, enfant du très-Haut ». Or, l'invocation à la Muse, véritable Saint-Esprit soufflant à travers le poète, c'est l'entrée de cette « grande voix épique » et prophétique. Le « petit changement » modifie tout, ou plutôt supprime tout. Du reste Dupré, dans la même note, a bien soin de banaliser ce début — « Presque tous ceux qui ont écrit des Poèmes Epiques se sont formés sur Homère ou sur Virgile... » — sans voir que Milton n'imité que pour surpasser. De même Dupré n'a pas osé parler de Muse céleste, sans doute choqué par le mélange de paganisme et de christianisme, sans comprendre la transposition miltonienne, et faisant perdre ainsi une partie de sa signification à la mention du « Siloa's Brook », destinée à rapprocher la muse païenne de la muse chrétienne pour établir la supériorité de la seconde. « Descendez des sommets solitaires... », cette glose à laquelle rien ne correspond dans le texte, est doublement malheureuse : le « descendez » est contraire à tout le mouvement ascendant de la période miltonienne qui culmine à la fin de la phrase avec le « That with no middle flight intends to soar... », et en même temps cette descente suggère que l'inspiration du poète ne se tient pas sur les mêmes hauteurs que les écrits de Moïse, alors que Milton, par l'expression « no middle flight », exprime son ambition de s'élever au plus haut de l'Empyrée.

Cette litote si expressive, « with no middle flight », Dupré ne la traduit pas, car il n'en voit pas la signification : la note 3 à la page 6 en témoigne : « Il est bon d'observer, y écrit Dupré, que la formule de cette invocation est tirée des anciens », ce qui ramène le passage à une sorte de convention épique. Mais c'est ne pas voir que si Milton se réfère bien à cette convention, c'est avec le désir de la renouveler entièrement, et de lui donner enfin sa véritable dimension. La grande voix prophétique met tout dans la lumière chrétienne, et en intégrant l'épopée antique, non seulement la dépasse mais pour ainsi dire la supprime. L'évocation de la colline de Sion ou du ruisseau de Siloé, coulant près de l'oracle de Dieu, n'a pas d'autre sens : il s'agit de donner un équivalent scriptural à l'Hélicon et à la « source aux eaux sombres [près] de l'autel du très puissant fils de Cronos » dont parle Hésiode (*Théog.* I, 5), et de rappeler en même temps que ce qui n'était que fable devient ici, par la référence biblique, expression de la plus haute vérité. D'où l'extrême tension qui marque tout le texte, donnant l'impression d'un effort presque surhumain : voilà ce que la version de Dupré laisse complètement de côté.

Un autre passage particulièrement frappant du premier Chant est la description de Satan sur le lac de feu. Voici comment Dupré traduit ce texte :

*Texte anglais*

Nine times the Space that measures Day  
[and Night 50]

*Version Dupré*

Privé de sentiments, il roula pendant neuf jours au gré des vagues

---

sont originales : Dupré n'a pas dû avoir en main la grande édition annotée par Patrick Hume. Il y utilise beaucoup Dom Calmet.

To mortal men, hee with his horrid  
[crew  
Lay vanquisht, roulding in the fiery Gulf  
Confounded though immortal ; But his  
[doom  
Reserv'd him to more wrath ; for now  
[the thought  
Both of lost happiness and lasting pain 55  
Torments him ; round he throws his ba-  
[leful eyes  
That witnessd huge affliction and dismay  
Mixt with obdurate pride and stedfast  
[hate : y  
At once as far as Angels kenn he views  
The dismal Situation waste and wild 60  
A Dungeon horrible, on all sides round  
As one great Furnace flam'd, yet from  
[those flames  
No light, but rather darkness visible  
Serv'd onely to discover sights of woe,  
Regions of sorrow, doleful shades, where  
[peace 65  
And rest can never dwell, hope never  
[comes  
That comes to all ; but torture without  
[end  
Still urges, and a fiery Deluge, fed  
With ever-burning Sulphur unconsum'd : ...

de feu avec son abominable armée. Comment tant de maux ne l'ont-ils point anéanti !

La fureur céleste lui conserva l'immortalité pour prix de ses forfaits. Il revient à lui et l'horreur le saisit. Le passé l'afflige, l'avenir le désespère. Il promène partout ses yeux étincelants. On lit dans son funeste regard la tristesse, la confusion, l'orgueil et la haine. Sa vue perçante telle que les Anges la possèdent, embrasse tout d'un coup ce lieu maudit, affreux, épouvantable. Les flammes en font une fournaise, mais elles n'y produisent aucune lumière. Elles répandent seulement une obscure lueur, qui ne sert qu'à découvrir un abîme de misère, des régions de tristesse, des ombres lugubres, lieux que la paix et le repos n'habiteront jamais, l'espérance ne s'y trouve point, elle qui se trouve partout.

(P.L. I, 50-59.)

Cette première présentation de Satan et de l'Enfer est très remarquable dans le texte miltonien par l'effort de l'imagination qui crée un lieu à la fois violemment suggéré et mystérieux. L'alliance de mots « darkness visible » n'est que l'exemple le plus frappant de cet effort pour créer un écart<sup>22</sup> entre ce que veut signifier le texte et ce qu'il nous montre, à la fois dans ce qu'il faut bien, faute d'un meilleur mot, appeler la « description » de l'enfer et le sens de celui-ci. Milton ne nous cache pas d'ailleurs que tout son texte n'est qu'une vaste métaphore<sup>23</sup>, par la restriction qu'il introduit dès le début de cet extrait, première évocation du monde surnaturel : en effet les neuf jours ne sont neuf jours que pour les mortels<sup>24</sup>, et ceux-ci ne peuvent avoir qu'une faible représentation de ce qui est réellement arrivé. A cet effort d'imagination correspond un texte particulièrement tourmenté, conforme à la situation violente dans laquelle se trouve Satan, lui-même créature indécise, qui a le regard sinistre et sombre du réprouvé en même temps que la vie perçante de l'ange.

La version de Dupré est encore plus loin du texte miltonien que Milton ne suggère de distance entre lui et la réalité qu'il tente de décrire. Si « il roula [...] au gré des vagues de feu » est un équivalent passable de « *rouling in the fiery gulf* », rien dans le texte ne correspond à « *Privé de sentiments* », puisque « *lay* » ne donne qu'une idée de passivité et renforce « *vanquished* » (il gisait vaincu) que Dupré ne

22. Voir l'article de P. Brunel, p. 42-43.

23. Cf. *P.L.* V, 571-576.

24. Cf. *P.L.* V, 50-51.

traduit pas, laissant perdre l'idée de complète défaite sur laquelle Milton insiste, et sur laquelle il revient plus loin. Dupré résume le vers 50 par « neuf jours », traduit le demi-latinisme « horrid », qui suggère horreur et hérissément désordonné, par « abominable » qui est une platitude, et enfin rend, si on peut dire, le « confounded though immortal » par la glose « comment tant de maux ne l'ont-ils pas anéanti ! », commentaire rhétorique et maladroit. Le vers 54 n'est pas traduit, et le vers 55 n'est que paraphrasé par « le passé l'afflige, l'avenir le désespère ». Paraphrase aussi que la suite du texte, qui est développé et transformé. « Etincelants » n'a pas d'équivalent en anglais. Plus loin, « dungeon » n'est pas traduit, l'ensemble « situation » et « dungeon » étant rendu par « lieu ». Quant aux « ténèbres visibles », Dupré a reculé devant cette audace, et leur a substitué la pâle expression « obscure lueur ». Notons enfin, pour abréger cette analyse, que la fin du texte anglais citée n'est pas traduite (v. 67 - 69).

Le bilan est, on le voit, sévère pour Dupré : omissions, transformation du texte, et dans le meilleur cas un pâle reflet de l'anglais. Toutes ces déformations correspondent à un certain nombre de refus qu'il est assez facile de comprendre. Par exemple les deux derniers vers, omis par Dupré, ont été jugés faibles et redondants : Milton a déjà mentionné les flammes, le brasier, et le supplice va de soi. En revanche, il est visible que Dupré a voulu corriger les aspects du texte considérés comme trop heurtés ou trop elliptiques : il rajoute des expressions destinées à en éclairer le sens et en atténuer la brutalité. Ainsi le passage « Comment tant de maux [...] prix de ses forfaits » procède-t-il d'une volonté d'explication et constitue une véritable glose du traducteur. « Baleful eyes » est rendu par deux expressions, « ses yeux étincelants » et « son funeste regard ». La vigueur de l'anglais est atténuée dans la traduction « le passé l'afflige, l'avenir le désespère » ou encore quand Dupré rend « he throws his [...] eyes » par « il promène ses yeux ».

Dupré dilue et rabote l'anglais, pour lui substituer une prose beaucoup plus unie et coulante. La tension propre à l'anglais, l'effet d'accablant qu'y produit le mélange d'abstrait et de concret, l'aspect à la fois tourmenté et indéfinissable du paysage infernal, tout cela disparaît. Le traducteur leur substitue un passage descriptif aux ornements discrets, bien peu miltoniens : ainsi les mouvements oratoires, très éloignés d'une poésie qui est ici le contraire même de l'éloquence, ou bien une harmonie poétique consistant surtout à rendre lisse et suave le mouvement des phrases en semant, selon les principes annoncés dans la préface, un ou deux alexandrins comme « Il promène partout ses yeux étincelants », ou bien, en acceptant la diérèse, « Il revient à lui et l'horreur le saisit ». L'ensemble est d'une lecture facile, d'une harmonie sans heurts qui laisse une certaine distance entre le lecteur et un paysage infernal dans lequel Milton le précipite, et qu'avec Dupré il regarde avec sérénité et sécurité.

Examinons enfin la traduction d'un passage non moins célèbre, mais qui concerne le jardin d'Eden. Il s'agit de l'arrivée de la nuit :

*Texte anglais*

Now came still Ev'ning on, and Twilight  
[gray

*Version Dupré*

La nuit s'approchait, et le crépuscule avait revêtu les campagnes de





### 5. Réduction du poème aux normes classiques.

Pour les trois extraits que nous venons d'examiner, choisis dans trois registres miltoniens très différents, les conclusions sont à peu près les mêmes. Si on oppose la version de Dupré au texte anglais, il est évident que presque toutes les infidélités du traducteur vont dans le même sens, qu'on peut appeler la domestication du texte : l'invocation du début est ramenée à une invocation épique classique, le monde satanique réduit à une imagerie conventionnelle, et le jardin d'Eden tend vers la fadeur de l'idylle. Somme toute, une lecture qui cherche à ramener le *Paradis perdu* au connu, exactement comme le fait la critique d'Addison. Notons du reste qu'Addison, parlant du début du poème, s'empresse de le rapprocher des exemples classiques :

Le commencement du poème est simple et naturel ; en cela l'auteur a suivi l'exemple d'Homère et le précepte d'Horace (trad. Dupré, p. XXXIII).

Cette critique est surprenante si nous nous référons à notre analyse du texte. Comme Dupré, Addison rabote l'originalité de Milton. De même sa critique de la description de l'Enfer et de Satan : Addison note surtout la convenance de la description du Prince des Enfers :

Ses sentiments répondent partout à son caractère, et conviennent parfaitement à un être dont la nature est extrêmement haute et dépravée : tel est l'endroit où il prend possession du lieu des tourments (p. xxxiv).

Cette influence d'Addison sur le travail de Dupré se retrouve même dans les détails. Ainsi dans la description de Satan que nous avons citée, la traduction « privé de sentiments » complétée par « il revient à lui » ne correspond à rien dans le texte miltonien, mais elle est directement suggérée par la critique d'Addison, qui dans le même passage, nous décrit Satan comme revenant « le premier de l'évanouissement général ». Quant au jardin d'Eden, Addison ne parle pas directement de la description du crépuscule que nous avons examinée, mais son commentaire sur le quatrième Chant le compare à des « poèmes où il entre des Bergers » (p. LII).

En suivant ainsi Addison, Dupré choisit la lecture du *Paradis perdu* qui doit être la plus facilement assimilable pour un lecteur français. Mais cette méthode critique, qui divise tout sujet selon des critères préétablis<sup>25</sup> et conformes aux lois du genre, oblige toute œuvre à entrer dans le moule aristotélicien. Le poème de Milton s'y prête dans la mesure où l'auteur a suivi les principales règles du poème épique établies d'après Homère et Virgile. Mais ce point de vue ne peut discerner ce qu'il y a de nouveau dans le projet de Milton. Les articles d'Addison, souvent perspicaces sur des points de détail, laissent dans l'ensemble une impression d'insuffisance. Dans sa volonté de toujours revenir aux exemples des grands épiques anciens et d'égaliser le *Paradis perdu* à l'*Illiade* ou à l'*Enéide*, Addison laisse échapper ce qui fait l'originalité du poème anglais, épopée de l'homme seul et libre devant la Divinité.

25. Par exemple, pour aborder le quatrième Chant du *Paradis perdu*, Addison divise son sujet de la façon suivante : « description du cadre, machinerie épique, les principaux acteurs ».

animée par tous les échos de l'aventure humaine depuis la Renaissance<sup>26</sup>. C'est ce point de vue inadéquat qui a amené Addison à considérer que le Messie est le véritable héros du poème<sup>27</sup>, parce qu'il remporte la victoire dans le combat le plus spectaculaire. C'est la même erreur qui l'amène à juger sévèrement, même s'il essaie ensuite d'en justifier quelques-unes, les « digressions » de Milton<sup>28</sup>, et à condamner au nom des principes de rhétorique quelques aspects du texte. Mais pour décevante qu'elle nous paraisse, il ne faut pas oublier qu'une telle lecture du poème était celle qui convenait sans doute le mieux à un lecteur français de 1730, qui se trouvait ainsi, pour aborder un poème jugé déroutant par beaucoup, aidé par des points de repère familiers. Dupré ne l'a probablement pas choisie par calcul, mais son choix a sans doute été très représentatif de la grande majorité de ses compatriotes.

### 6. *Elégance et poésie.*

Si on laisse de côté l'anglais, et examine la traduction comme un texte autonome, on doit remarquer d'abord que la prose de Dupré se lit sans effort et a de l'aisance. Le mot que les commentateurs de toutes les époques lui ont appliqué le plus souvent est celui d'« élégance ». Il n'est pas certain que ce soit un éloge, dans la mesure où « élégant » n'est guère le premier adjectif qui vient à l'esprit pour qualifier le *Paradis perdu*, et qu'il a fallu sérieusement changer l'allure du poème pour mériter ce compliment douteux. Mais au moins Dupré s'est souvenu qu'il traduisait un poète ; seulement il a substitué une poésie selon sa propre conception à celle du poème. Comme il a supprimé la tension qui donne sa vigueur à l'œuvre anglaise et qu'il ne peut pas reproduire les effets de sonorité de l'écriture miltonienne, il a été amené à chercher des équivalents « poétiques » sans grand rapport avec l'original.

Dupré utilise un certain nombre de procédés : effet de répétitions, d'exclamations, phrases rythmées selon un rythme périodique. Le tout n'est pas sans rappeler la prose poétique du *Télémaque*. Nous avons déjà vu l'œuvre anglaise citée pour justifier la prose poétique de Fénelon, et il n'est pas impossible que son traducteur ait à son tour pensé à ce roman-épopée en prose. Mais il ne faut pas voir dans la prose de Dupré une sorte de reflet assez médiocre du modèle fénélonien. Par la force de son sujet même, Dupré est obligé d'aborder des thèmes qui font entendre des accents nouveaux dans la prose française. Malgré son opinion sur le caractère sublime de la Bible, Fénelon dans la prose « épique » du *Télémaque* s'inspire bien davantage d'Homère et de Virgile que de l'Écriture Sainte. Il sait mieux évoquer le char d'Amphitrite<sup>29</sup> que le char de l'Éternel. Dupré est entraîné par Milton dans d'autres régions, et sa prose prend une ampleur dont la traduction de l'Invocation à la lumière, au début du troisième Chant, nous donne un exemple :

26. Voir C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*. (Londres, 1945.)

27. Voir *Spectator*, n° 297.

28. *Ibid.*, n° 302.

29. Voir *Télémaque*, IV, p. 175 sq. Ce passage est une imitation de Virgile.

Je te salue, sainte Lumière, fille aînée du Ciel, ou coéternel rayon de l'Eternel. Puis-je sans offense te qualifier ainsi ? Dieu est la lumière, et de toute éternité il a établi sa demeure dans une clarté inaccessible. Il habite donc en toi, brillant écoulement de l'essence incréée, ou veux-tu que l'on te nomme pur et céleste ruisseau, dont la source est inconnue aux humains ? Avant que le Soleil et que les Cieux fussent créés, tu existais. Dieu parla, et le monde sortant du sein des eaux, et de la noire profondeur du vide fut couvert de ton éclat, comme d'un vêtement. Je brûle de te rejoindre. Les Royaumes sombres ne m'ont que trop arrêté ; tandis que j'employais d'autres accents que ceux de la lyre d'Orphée pour chanter le Chaos et la nuit éternelle (p. 112-113).

C'est une prose moins flexible que la prose fénélonienne. Elle n'en a pas toute la grâce, mais quelque chose de la rudesse du texte biblique s'y fait sentir. Et en même temps la poésie biblique y perd un peu de l'austérité de l'Ecriture Sainte.

Plusieurs commentateurs, ainsi que les notes mêmes de la traduction, soulignent tout ce qui doit le *Paradis perdu* à la Bible. Et en même temps, l'effort fait par Dupré pour créer une prose poétique se rattache, à la fois par Milton et par Fénelon, à une théorie qui lie la poésie au verbe de Dieu, et qui la sépare des recettes et des procédés. Un ton nouveau se fait entendre dans la prose française. Le texte cité plus haut, racontant la tombée de la nuit sur le jardin d'Eden, ce lever de lune à la fois solennel et vaporeux, n'a pas d'équivalent. La prose du *Télémaque* est pénétrée de la clarté de la lumière grecque. Ici, un tout autre monde poétique est révélé. Avant les traductions d'Ossian et de *Werther*, c'est le premier clair de lune du dix-huitième siècle français.

### 7. Accueil fait au livre et jugements sur la traduction.

On avait assez parlé du *Paradis perdu* pour que la publication de sa traduction française fût considérée comme un événement. Le livre de Dupré obtint un grand succès, attesté par le nombre d'éditions qui se succédèrent pendant tout le siècle et même bien au-delà puisque cette traduction fut rééditée plusieurs fois, malgré les nombreuses traductions concurrentes, pendant le 19<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>. La version de Dupré fut vraiment celle dans laquelle les Français apprirent à connaître le *Paradis perdu*, et très souvent au 18<sup>e</sup> siècle les références au poème de Milton renvoient en fait au texte de Dupré, de même que des essais d'adaptation du poème en vers français prennent comme texte de base la même traduction. Dès 1729, le *Journal des Savants*<sup>31</sup> consacre un article de fond au poème anglais lu dans la version de Dupré, comme s'il s'agissait du poème lui-même. Une telle attitude est très flatteuse pour le traducteur, et en fait cette traduction fut en général jugée favorablement.

Les *Mémoires de Trévoux* en font un éloge sans réserve :

Les Français qui ignorent la langue anglaise doivent donc beaucoup à l'illustre

30. Le livre eut au moins onze éditions en France, cinq en Hollande et une à Genève au 18<sup>e</sup> siècle. Il en eut au moins neuf au 19<sup>e</sup>. On a pu dire qu'il a obtenu un nombre d'éditions comparable à celui de l'original au 18<sup>e</sup> siècle (W. R. Parker, *Milton*, p. 666).

31. Septembre 1729, p. 503-513.



traducteur, qui leur déconyre un trésor caché pour eux, qui leur présente un excellent poème avec toute sa beauté; Milton est heureux d'avoir un traducteur qui sans faire profession d'être poète, a dans l'imagination le feu d'un génie né pour la poésie; fidèle interprète, il a copié trait pour trait son modèle, et ce n'est pas le seul corps de Milton qu'il a peint, c'est son âme, et pour traduire ainsi, il a fallu qu'il ait eu l'esprit de l'auteur<sup>32</sup>.

La *Bibliothèque française* est plus chaleureuse encore :

Rendons justice au traducteur si estimable par sa politesse et par ses talents : ce qu'on peut dire de moins avantageux, c'est qu'il a fait voir, par cette traduction que notre langue peut atteindre l'énergie et le sublime de la langue anglaise [...] Partout on sent qu'il y a un poète, une imagination forte et vive qui anime la prose de Dupré : caractère nécessaire mais rare, et le seul qui puisse faire supporter la version prosaïque d'un poème<sup>33</sup>.

Seul le *Journal littéraire*, comparant la traduction de Dupré à la récente traduction hollandaise du poème miltonien, fait des réserves :

La Française nous paraît généralement parlant élégante quoique faible et peu fidèle en plusieurs endroits, défaut qui paraîtra très excusable à ceux qui savent combien un poème tel que le *Paradis perdu* de Milton est difficile à traduire<sup>34</sup>.

Mais ce sont à peu près les seules réticences qu'on peut trouver au moment de la publication du livre. Dans l'ensemble qualités d'élégance et de poésie lui sont reconnues.

On trouve à Londres un assez curieux témoignage de la popularité de ce travail. En 1745 y parut, sous la signature d'un « Gentleman of Oxford » (en fait George Smith Green), un livre intitulé *The State of Innocence and Fall of Man, described in Milton's Paradise Lost*. Le titre semble pris à Dryden, mais le sous-titre indique qu'il s'agit d'une adaptation de la prose de Dupré. L'auteur justifie son entreprise par le fait que le *Paradis perdu* est d'une lecture trop difficile pour la plupart des gens, à cause de l'étendue des connaissances nécessaires pour le comprendre, et des difficultés de vocabulaire, notamment technique, qu'il contient. De plus il veut aider les étrangers, et c'est pourquoi il a mis le poème en « prose simple et intelligible, qui en garde le sens, sans rien omettre qui puisse le rendre clair à tous les lecteurs »<sup>35</sup>. Il s'agit donc d'une entreprise de vulgarisation qui soit une sorte de traduction en prose simple du poème. Voici du reste le début :

Heavenly Spirit of Truth and Harmony, assist me ! to write of Man's first Disobedience and of the Fruit of that forbidden Tree, the tasting of which brought Death and all our woe into the world and occasioned the loss of Paradise, till Jesus-Christ, a Man far greater than Adam, restore us and redeem, and once more regain a Paradise for us (p. 45).

32. Août 1730. Article LXXVII, p. 1423, peut-être écrit par le Père Bougeant.

33. *Bibliothèque française* 1731. Cité par N. Des Essarts, *op. cit.*, t. XV, p. 2. Cet éloge est repris dans les mêmes termes et développé dans la Réponse de M. De Boze au Discours de M. Dupré de Saint-Maur, lors de la réception de ce dernier à l'Académie Française en 1733.

34. 1729, Tome XIV, p. 362. La traduction hollandaise est celle de G. Van Keffel, La Haye, 1728.

35. « ... plain and intelligible prose, the sense preserved and nothing omitted that may make it clear to all readers ».

On dirait une sorte de paraphrase du texte miltonien pour classes élémentaires, et on ne reconnaît guère davantage Dupré que Milton dans ce texte. Mais il est sans doute significatif que cet effort pour mettre le *Paradis perdu* à la portée de tous ait été mis sous l'égide de Dupré<sup>36</sup>.

### Conclusion.

C'est bien le mérite de ce travail d'avoir rendu le *Paradis perdu* d'accès facile pour de nombreux lecteurs, et d'avoir par là même accru sa popularité. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Voltaire s'en est pris à cette traduction : elle supprime une partie des défauts qu'il reproche à Milton, et Voltaire pouvait penser qu'elle donnait une image trop flatteuse du poème<sup>37</sup>. Mais cette réussite est obtenue au prix d'une mutilation considérable de l'œuvre anglaise. Que ce travail ait été l'œuvre de Dupré de Saint-Maur, de Chélon de Boismorand ou d'une collaboration de ces deux hommes, il semble que rien n'ait particulièrement préparé aucun des deux à cette tâche. Ils l'ont accomplie avec sérieux et, parfois, avec talent, mais comme ils ne sentent pas bien eux-mêmes la grande poésie miltonienne, il n'est pas surprenant qu'ils en présentent une lecture décevante pour qui connaît la richesse du texte anglais, et que leur *Paradis perdu*, assez nouveau pour être attirant et assez familier pour ne pas rebuter le lecteur moyen, ne soit qu'un reflet pâle de l'original. Leur timidité devant ce qui faisait en 1730 la nouveauté et même l'étrangeté du poème explique que leur travail ait été remis en cause dès que celui-ci est devenu plus familier, et aussi que les rares hommes dans le siècle qui ont trouvé en Milton un auteur vivifiant savaient l'anglais assez bien pour le lire dans le texte. Mais en est-il jamais autrement ?

### III. RÉACTIONS CRITIQUES DEVANT LE POÈME

La publication de la traduction de Dupré de Saint-Maur, venant peu après l'*Essai sur la poésie épique* de Voltaire dans la traduction de Desfontaines, cristallisa l'intérêt, jusqu'alors diffus, pour le *Paradis perdu*. Le poème qui n'était auparavant connu que d'un petit nombre, et souvent par ouï-dire, atteignit d'un coup un large public, et il semble qu'on lui ait accordé beaucoup d'attention et qu'on en ait beaucoup parlé. Le *Mercur*e s'étonne en 1729 qu'on ait attendu soixante ans pour le traduire en français<sup>38</sup> ; dès 1730, on parle du « célèbre poème de Milton », du « fameux Milton<sup>39</sup> ». Les journaux mentionnent aussi des divergences d'appréciation chez les lecteurs. Le *Journal des*

36. La première traduction du *Paradis perdu* en russe (par Ivan Greshischev en 1778) fut faite d'après la version de Dupré.

37. Cf. Chapitre précédent, p. 65.

38. *Mercur*e de France, décembre 1729, p. 2882.

39. *Journal des Savants*, septembre 1729, p. 513.

*Savants* considère qu'on peut être « prévenu » d'opinions différentes à l'égard de Milton et le *Mercur*e fait allusion également à « diverses opinions ». Le poème semble donc avoir divisé le public cultivé, et l'écho de ces discussions est parvenu en province. « Oui, Monsieur, le *Paradis perdu* a pénétré jusqu'à nous, écrit-on de Poitiers, et Milton, après avoir pendant six mois épuisé toute l'attention de Paris, est enfin venu chercher des lecteurs en province<sup>40</sup>. » Deux livres et plusieurs articles témoignent de cette attention et de la diversité des jugements portés sur l'œuvre.

### 1. *Présentation des critiques.*

L'ensemble de cette critique n'a presque pas été étudié. Telle en se contente d'en donner un résumé très incomplet et de faire une sorte de bilan des éloges et des blâmes<sup>41</sup>. Par un certain côté, on comprend son attitude. Cette critique paraît au premier abord sans grand intérêt. Aucun écrivain connu, si on excepte un assez long paragraphe inséré par Rollin en 1730 dans son *Traité des Etudes*, n'y participe. Les articles sont anonymes. Le Père Routh et Constantin de Magny, qui sont les auteurs des deux livres<sup>42</sup> consacrés au *Paradis perdu*, n'ont pas laissé grand souvenir à la postérité, et ni l'un ni l'autre ne paraît parfaitement qualifié pour écrire une étude sur ce poème. Constantin de Magny ne sait pas l'anglais, et il assimile complètement Milton à Dupré, au point de louer Milton pour sa correction grammaticale alors qu'il ne parle — et pour cause — que du texte français. Son livre a été fait en quelques mois, sans documentation, et sa critique est toute d'humeur (on l'appelait, paraît-il « le diable boiteux » à cause de son esprit caustique). On a parfois l'impression qu'il fait flèche de tout bois : il va jusqu'à reprocher à Milton d'avoir annoncé à l'avance la chute d'Adam, car il estime que le poème nous prive ainsi de la surprise d'un dénouement inattendu, à supposer, ajoute-t-il par une correction heureuse, « qu'un lecteur n'ait aucune teinture de notre religion » (p. 65). Ce qui ne l'empêche nullement de blâmer le titre du poème, qui aurait dû selon lui s'appeler « la chute de l'homme » (p. 6). Il se montre vétilleux à l'extrême, et si son travail a quelque cohérence, c'est qu'il suit à peu près le plan de l'étude d'Addison.

Quant au Père Routh, on peut douter de la parfaite impartialité d'un jésuite irlandais à l'égard du puritain Milton et de son poème, mais au moins il sait l'anglais et a lu le texte dans l'original, ce qui lui permet de juger la traduction qu'il commente et de faire référence au texte de Milton. Son étude est plus réfléchie (elle ne paraît qu'en 1731), mieux documentée, et il évite les bourdes de son prédécesseur. Mais l'étroitesse de son point de vue, l'admiration sans limite qu'il affiche pour Homère et Virgile, admiration qui va jusqu'à opposer à

40. Routh, *Lettres critiques*, p. 1.

41. *Op. cit.*, p. 30 sq.

42. Constantin de Magny (Claude François) : *Dissertation critique sur le Paradis perdu, poème héroïque de Milton*, Paris, 1729. Routh (le Père Bernard) : *Lettres critiques sur le Paradis perdu et reconquis de Milton*, Paris, 1731.

Desfontaines indique que la *Dissertation* de Constantin a été attribuée à l'abbé Pellerin, mais il ne garantit pas cette information, que rien n'appuie. (*Nouvelliste du Parnasse*, 1731.)

Milton l'œuvre idéale que ceux-ci n'auraient pas manqué de faire à sa place, son application stricte des lois du genre, rendent sa critique rigide et mal adaptée au poème.

Les comptes rendus des journaux sont plus variés, mais présentent une critique forcément plus sommaire. Pourtant, en les lisant attentivement, on s'aperçoit que ces commentaires, livres ou articles, ne manquent pas d'intérêt. Non seulement ils apportent un précieux témoignage des réactions du public lettré de 1730 devant une œuvre assez déconcertante pour lui, mais encore leur critique préfigure celle de tout le siècle et laisse assez bien voir les raisons, pas toujours très claires, de la résistance au poème : ces jugements d'apparence hâtive ou banale ont plus de cohérence et de signification qu'il n'y paraît.

## 2. Confrontation aux règles du poème épique.

On y voit d'abord un effort pour ramener une œuvre inhabituelle à des critères connus, d'autant plus que nous sommes encore tout près de la Querelle d'Homère et de la grande discussion sur l'épopée qu'elle a suscitée. Comme la critique d'Addison est faite elle-même largement en référence au traité du Père Le Bossu, il n'est pas surprenant que ces critiques se soient sentis, en voyant l'épopée miltonienne ainsi présentée, en terrain connu, et qu'ils aient appliqué des catégories et une méthode critique familières. En publiant les *Remarques* d'Addison en tête de sa traduction, Dupré les y invitait.

C'est ainsi que l'ouvrage de Routh commence par étudier le sujet, puis la « fable » du poème, puis les personnages, puis « l'élocution », etc. C'est la méthode que Voltaire avait en partie évitée dans son *Essai*. Elle entraîne nécessairement une référence à des « lois de genre » tirées d'Aristote ou de ses commentateurs. Le début de l'article des *Mémoires de Trévoux* est à cet égard exemplaire, qui aborde l'étude de Milton par cette phrase : « Commençons par donner la véritable idée du poème épique<sup>43</sup>. » Une telle méthode amène évidemment une incessante confrontation du *Paradis perdu* aux épopées antiques, d'autant plus que le poème invite à cette confrontation<sup>44</sup>. Milton, on le sait, lance un véritable défi à ses prédécesseurs, et notamment aux poètes épiques de l'antiquité, pour faire éclater la victoire de la vérité chrétienne sur les fables anciennes. Il se conforme bien au moule épique traditionnel, mais pour le faire éclater de l'intérieur. Nos critiques, justement parce qu'ils reconnaissent les structures familières (ainsi il se complaisait à faire remarquer que c'est pour imiter Virgile que Milton a divisé son poème en douze chants au lieu de dix), vont utiliser les « lois du genre » tirées d'Homère et de Virgile pour juger son œuvre. Le malentendu est ici total, même chez ceux qui font l'éloge du *Paradis perdu*. Les *Mémoires de Trévoux* appellent Milton « l'Homère anglais » par compliment, et cette façon de désigner le poète durera jusqu'à la fin du siècle.

Une telle méthode va naturellement mettre surtout en évidence les

43. 1730. Article LXXVII, p. 1426.

44. Sur cette comparaison entre Milton et les anciens, voir l'opinion du Marquis d'Argens dans la Note complémentaire n° 3 à la fin de ce chapitre.



« irrégularités » de l'œuvre, et se montrer plus à l'aise dans le blâme que dans l'éloge. Au nom des grands anciens, le critique se transforme facilement — les préjugés nationaux aidant — en un censeur un peu méprisant de l'auteur anglais. Pourtant cette rigidité critique n'est souvent qu'une apparence. Les discussions sans fin qu'a fait naître la Querelle d'Homère ont montré qu'elle n'empêchait pas à l'intérieur du cadre fixé une grande diversité d'opinions. On a soutenu tour à tour qu'Achille est un héros vertueux ou un personnage immoral, Enée un guerrier brillant ou un fade moralisateur, etc. De même dans la critique de Milton on voit les uns trouver « absurde » l'artillerie céleste au nom de la vraisemblance (Constantin), les autres « ingénieuse » au nom de la convenance morale (Routh). On ne saurait donc attribuer uniquement à une application mécanique des lois du genre les différents jugements publiés : à travers eux se manifestent les préventions des premiers lecteurs français du *Paradis perdu*, leur hésitation, leur embarras, et parfois leur attirance pour l'œuvre.

### 3. Le goût contre les doctes.

La nouveauté du *Paradis perdu* tend du reste à remettre cette méthode en cause et à faire naître une certaine opposition entre les « doctes » et le reste du public. Constantin et Routh sont des « doctes » : ils jugent avec leur raison et il leur a fallu plusieurs lectures pour s'apercevoir de tout ce qu'il y a de « défectueux » dans le *Paradis perdu*. En effet, la première lecture, nous disent-ils, les a ravis au point de leur faire perdre toutes leurs facultés critiques. Constantin écrit, parlant de cette première lecture du poème :

L'enthousiasme dont il est plein m'a entraîné si rapidement qu'il a suspendu en moi toutes les autres fonctions de mon âme : je n'ai pu faire autre chose qu'admirer (*Dissertation*, p. 5).

Mais il a su se reprendre :

La seconde lecture [...] a dissipé l'illusion ; le brillant de l'édifice s'est diminué à mes yeux par l'examen que j'ai fait de la symétrie, ma réflexion a été une espèce de création qui a débrouillé le chaos ; la lumière s'est faite ; j'ai vu de combien d'irrégularités ma première appréhension avait été la dupe (p. 6).

Très visiblement, il y a là une fausse concession à ceux des lecteurs qui ont aimé le poème, et en même temps l'attitude un peu vaniteuse de celui qui ne veut pas être dupe comme le vulgaire. On trouve le même mouvement chez le Père Routh :

La plupart des hommes ne jugent que sur les premières impressions. Celles-ci sont bien favorables au *Paradis perdu*, l'imagination frappée de mille traits éblouissants entraîne d'abord l'esprit et lui ôte la liberté de s'arrêter à examiner le fond des choses, les proportions, l'arrangement. Le *Paradis perdu* est à mon gré un vaste édifice bâti de roseaux et de chaume sans régularité ni symétrie, mais qui, dans le reste, a l'air de ces palais enchantés qu'Armide et les Fées faisaient tout d'un coup descendre du ciel ou sortir de terre ; l'or, le marbre, l'azur, les rares peintures, les rubis, les émeraudes, les diamants prodigués sans mesure y brillent de tous côtés, et les yeux éblouis par l'éclat de tous ces bril-

lants perdent de vue ce que la matière de l'édifice a de vil et la structure d'irrégulier<sup>45</sup>.

Le critique véritable est donc celui qui sait percer les apparences flatteuses : il y a manifestement un souvenir de Boileau dénonçant le « clinquant du Tasse », et réticence classique devant le baroque. Mais tous ne sont pas d'accord avec cette attitude doctrinaire, ni avec la méthode critique qu'elle implique. Le *Journal littéraire*<sup>46</sup> estime que Constantin « se laisse trop aller au plaisir de blâmer », et la *Bibliothèque française* lui reproche de trop juger avec « exactitude et glace géométriques », et s'oppose à cette réflexion dénigrante :

Le cœur n'a point besoin de réflexion, ou plutôt ne réfléchit jamais, quand on lui parle son langage, quand on le touche, on le saisit, on l'émeut, on l'enlève et on l'enlève sans qu'il puisse jamais s'en repentir<sup>47</sup>.

La discussion sur le *Paradis perdu* amène, on le voit, une remise en cause fondamentale des jugements esthétiques, d'autant plus que le même article de la *Bibliothèque française* fait appel à un goût qui ne paraît pas être le goût élaboré du critique, mais le goût spontané. Il continue en effet :

Et en cela ce qui s'appelle le goût figurément pris me paraît parfaitement ressembler au goût pris dans son sens naturel.

Les gens de goût ne sont plus ceux qui savent mais ceux qui sentent.

#### 4. *Imagination et raison.*

Mais ce sont ceux qui parlent « raison » qui parlent le plus haut. Et justement, ils ne trouvent pas trop de raison dans le poème miltonien. Le *Mercure* résume ainsi le débat :

Tout ce qui résulte des diverses opinions des lecteurs, c'est que ce poème si recommandable par le feu de l'imagination devient presque pitoyable, selon quelques-uns, par le peu de raison qu'on y trouve (déc. 1729, p. 2883).

On rappelle à ce propos que Milton n'était pas tout à fait maître d'une imagination qui dépendait d'un rythme saisonnier. Le *Journal des Savants* note que Milton avait « l'imagination plus ou moins vive selon les saisons », et au sujet des chants du poème qui racontent la guerre des Anges, écrit :

Quelques beautés que Milton se soit efforcé de mettre dans ces quatre livres, il pourrait bien arriver que quelques gens souhaiteraient qu'il les eût composés dans un temps de l'année où son imagination était plus posée (sept. 1729, p. 511).

Ce qui explique que les passages les plus généralement goûtés du

45. *Lettres critiques*, p. 42. Routh ici copie Addison, mais en plus sévère. Addison s'était contenté de comparer le poème à un palais construit en briques (*Spectator*, n° 417).

46. 1730, tome XV, article 10.

47. 1731, tome XV, 2<sup>e</sup> partie, article 3.

poème soient les épisodes terrestres, le quatrième ou le neuvième Chant, la peinture d'Adam et Eve en particulier.

Milton les peint tels qu'ils pouvaient être en le premier état d'innocence, c'est-à-dire revêtus de toutes les grâces, prévenus de toutes les faveurs, pénétrés de toute la félicité dont ils étaient capables... (*ibid.*).

Constantin aussi admire les beautés du quatrième Chant, et il veut bien, à son propos, se montrer moins tâtillon que d'habitude. La *Bibliothèque française* considère que le quatrième Chant est « au-dessus de tout éloge » (p. 238), et Routh, bien qu'il ait, nous le verrons, des réserves à faire sur Adam, admire les entretiens d'Adam et Eve, et tout particulièrement le caractère d'Eve (p. 122).

Cette unanimité disparaît dès qu'il s'agit d'apprécier le merveilleux miltonien, car c'est là que le conflit entre imagination et raison éclate, et met en cause le caractère sublime du poème, caractère qui doit être la marque même du genre épique. Ce mot de sublime est constamment appliqué au *Paradis perdu*, au point de devenir une épithète de nature, mais le sublime de l'œuvre est en même temps mis en cause : on estime qu'en visant au sublime, Milton est allé trop loin. Dès le début de sa *Dissertation*, Constantin de Magny considère que le sujet « n'est que trop sublime » (p. 10). La recherche du grandiose pousse Milton à une « ivresse poétique » qui est un véritable « délire ». Aux yeux du critique, il n'y a pas de vrai sublime hors de la raison, mais un amas d'« absurdités » et de « rêveries ». A propos de la description du Chaos, il s'exclame : « Quelles images, et que tout cela serait beau s'il pouvait être moins déraisonnable » (p. 57). Tout le merveilleux miltonien est ainsi mis en question.

Le Père Routh constate aussi que Milton « dans ses peintures, vise presque toujours au sublime », et quand il compare le *Paradis perdu* à la *Jérusalem délivrée* — comparaison déjà esquissée par plusieurs critiques — il estime que « le sublime et le merveilleux semblent être le partage de Milton » (p. 187). Mais comme Constantin, il trouve que Milton ne sait pas se borner, et qu'« à force de vouloir être grand, il est quelquefois gigantesque »<sup>48</sup>. Routh donne comme exemple l'énormité du corps de Satan « large de plusieurs stades », et il ajoute :

... j'ose le dire, si Homère et Virgile avaient au dix-septième siècle travaillé sur un sujet chrétien, ils n'auraient eu garde de mettre sur scène des anges si membrus (p. 142).

Cet effort vers la grandeur entraîne Milton au « faux » et à l'« outré ». Faux, les chevaux sur lesquels les Anges sont montés dans leur combat, comme si les Esprits célestes avaient besoin du secours de ces quadrupèdes (p. 143) ; outrée la description du Chaos (p. 146), sur laquelle Routh exerce une ironie un peu lourde. Il ajoute, à propos du « nuage de fer et de nître qui renvoie [Satan] encore plus haut qu'il n'était tombé » :

48. P. 126. Constantin remarquait qu'un poète burlesque aurait eu la partie belle pour écrire une « Gigantomachie » parodiant le *Paradis perdu*. Sur la tentation de la parodie, cf. Note complémentaire 2 à la fin du chapitre.

C'est là un de ces traits que Longin n'aurait point manqué de placer au rang du merveilleux froid et puéril, et ce n'est pas le seul de cette espèce qu'on rencontre chez Milton (p. 150).

Si bien que le *Paradis perdu*, s'il éblouit un court instant, devient très vite une œuvre fumeuse :

Milton imite ce poète d'Horace dont le feu après les premières lueurs se dissipait en fumée. *Fumum ex fulgore* (p. 71).

En somme, un éclair qui fait long feu.

### 5. Inconvenances et affectations.

Ce n'est pas seulement dans le domaine de l'imagination que Milton manque du sens des limites. Un certain sens de la décence lui fait aussi défaut. Presque tous sont choqués par l'inceste de l'allégorie du Péché et de la Mort. Après cela, écrit Constantin, « il faut passer l'éponge et tirer le rideau » (p. 53). Routh oppose à la « délicatesse » de Virgile dans l'épisode de la grotte de Didon et Enée la scène de luxure qui suit immédiatement la chute, reprochant à Milton d'avoir négligé la bienséance des mœurs, et félicitant le traducteur d'avoir « dans cet endroit adouci quelques traits de son original » (p. 123). Un autre manque de convenance est plus longuement souligné : c'est l'étalage d'érudition auquel selon les commentateurs le poète se livre.

Dupré avait déjà écourté l'énumération des démons au premier Chant, et beaucoup de commentateurs jugent le poème plein de pédanterie. Le *Journal des Savants* blâme cette affectation d'érudition. En lisant le troisième Chant, le critique de la *Bibliothèque française* a l'impression « de lire une page d'un traité sur la Grâce tel qu'on l'enseigne dans l'Ecole » (art. cit. p. 234). Routh, comme toujours, est plus complet, et, comme souvent, plus sévère. Il remarque que dans ce domaine non plus, Milton ne sait pas se borner : « quand l'auteur a entamé un sujet, il ne sait ce que c'est que de le quitter qu'il ne l'ait épuisé » (p. 150). Il critique l'ampleur des descriptions et des discours, « la multitude et la longueur des comparaisons, le plaisir [que Milton] prend souvent à en entasser plusieurs de suite sur un même sujet », mais surtout la « démangeaison qu'il a de les charger de l'érudition la plus incommode que fut jamais » :

Jamais rien ne fut si savant et ne dût l'être moins que le *Paradis perdu*. L'Écriture, la Fable, la théologie et ses systèmes, le Rabinisme, le Talmud, l'histoire ancienne et moderne, les arts libéraux et mécaniques, la navigation, l'astronomie, la physique, la chimie, l'architecture, la géographie, la médecine, en un mot toutes les sciences possibles avec leurs termes les plus rébarbatifs se trouvent étalées dans le poème de Milton. Macrobie, Athénée, Aulu-Gelle, l'auteur du *Polyanthéa*, etc., tous nos pédants anciens et modernes comparés au poète anglais ne sont que de petits écoliers (p. 162).

A ce pédantisme s'ajoutent de nombreuses affectations dans l'expression. Milton ne sait pas être simple, et il complique à plaisir :

M. Addison accuse Milton de donner quelque fois dans la pointe. Il ne faut point prendre ce mot à la rigueur. Il y a dans le *Paradis perdu* fort peu de ce



qu'on appelle proprement pointes, mais en récompense on y trouve bien de petites affectations, de jeux de mots, d'antithèses indignes de la noble simplicité que demande le style du poème épique (p. 173).

Routh cite à l'appui de son affirmation un passage que nous retrouvons, le récit d'Eve racontant son éveil à la vie et l'apparition de son image dans le lac :

Elle répand dans sa narration tous les traits badins de la Fable de Narcisse et de la nymphe Echo. Elle peint, permettez-moi le mot, avec autant de minauderie qu'Ovide... (p. 174).

Et on retrouve cette même affectation dans des tours compliqués et peu clairs. Bref, « Milton a quelquefois du Phébus » (p. 187).

A ce manque de naturel, il joint une rudesse qui est en partie le fait de la langue anglaise — Routh estime que le nombre de mots monosyllabiques et les « dissonances » de l'anglais sont « une intarissable source de sons durs et de chutes ingrates » (p. 179) — mais que Milton aggrave par une « érudition peu délicate » (p. 180). Il accumule en effet « une infinité de noms ou durs ou barbares », qui sont essentiellement des noms bibliques, comme Rabba, Argob, Amnon, Poer, Baalim, etc. qui « semblent n'être faits que pour effrayer l'oreille et déconcerter les Muses » (p. 181). Et Routh oppose à cette pédanterie l'élégante ironie de Boileau :

Si la nature de son sujet avait présenté à Boileau de pareilles expressions, il ne les eût employées qu'en badinant finement sur leurs syllabes bizarres, et en faisant sentir qu'elles étaient aussi opposées au goût des bons vers que les noms de Doesbourg, Hardevic et ceux des autres conquêtes de Louis XIV en Hollande (p. 181).

Tel paraît au jésuite Routh le ton de la bonne compagnie.

## 6. Manque de maîtrise du poète.

Ce mélange d'affectations et de rudesse va jusqu'à rendre le poème obscur même pour des lecteurs anglais et renforce le caractère « fumeux » de l'œuvre. Le poète épique devrait être « honnête homme » au lieu de se montrer « pédant », et le vrai sublime consiste à savoir « dépouiller son langage des expressions les plus sublimes quand elles sont obscures ». A ce vrai sublime, on n'arrive que par une « noble simplicité », qui suppose une totale maîtrise, une souveraine élégance. Le *Paradis perdu* en est bien loin, lui qui sent l'effort, le manque de sens des limites, l'absence de maîtrise de soi. Adam y ressemble un peu à son créateur, je veux dire au poète. Selon Routh, il manque lui aussi de « noble simplicité », il a des traits de pédanterie et une autorité maladroite qui ne sait pas bien s'affirmer :

L'agrément de ces conversations [celles d'Adam et Eve] est un peu gâté quelquefois par le soin que prend Adam de rappeler trop souvent à Eve son autorité sur elle, la supériorité de ses talents, et le besoin qu'elle a de lui, les défauts qu'il lui trouve, etc. De pareilles leçons ont bien mauvaise grâce dans la bouche d'un honnête homme et d'un tendre époux. Il pouvait soutenir sa dignité sans en devenir l'importun panégyriste, une autorité même dont on prône les préro-

gatives semble ou n'être guère bien établie, ou bien prête à se démentir, et l'on n'est guère jamais moins maître pour être un peu moins pédant (p. 136).

Texte merveilleux, et qui nous dit tout. Adam, comme Milton, n'est pas un « honnête homme ». Ni l'un ni l'autre ne sont dignes de la bonne société. Ils ne savent pas être des maîtres.

Si, comme nous l'avons vu à propos du livre de Silvain, un certain sublime est la suprême qualité aristocratique, le poème de Milton a toutes les marques de la roture. Il manque de tenue, il ne trouve pas le ton juste et ce n'est pas seulement dans la conversation d'Adam qu'on trouve « quelques traits un peu bourgeois » (p. 137). On voit que les valeurs qui servent à juger le *Paradis perdu* ne sont assurément pas celles de Milton, et elles nous éclairent sur la signification de toute cette critique. Homère et Virgile ont été transformés par elle en purs modèles aristocratiques, dont les héros savent « soutenir leur dignité ». Il n'y a pour elle qu'un type d'héroïsme et de sublime, et elle ne conçoit pas qu'on puisse en proposer un autre modèle. Nous comprenons ainsi ce qui la sépare du *Paradis perdu*, et pourquoi le poème rencontre tant de résistances dans une société toute pénétrée d'idéologie aristocratique.

### 7. Problème du héros.

C'est ce qui explique toute la discussion sur le véritable héros du *Paradis perdu*. L'héroïsme tel que le conçoivent Constantin ou Routh n'a rien à voir avec celui que Milton veut enseigner. Ils n'ont pas prêté attention à la critique de l'héroïsme et de la prouesse qu'on trouve au début du Chant IX, quand le poète parle justement de l'héroïsme de son sujet :

Not less, but more heroic than the wrath  
Of stern Achilles on his Foe persu'd  
Thrice fugitive about Troy wall...

(P.L. IX, 14-16.)

Addison déjà avait hésité quand il s'était demandé quel était le héros du poème. Sentant une difficulté, il avait commencé par essayer d'écluser le problème : « Celui qui y [dans le *Paradis perdu*] cherche un héros songe à ce que Milton n'a jamais imaginé. » Mais, contraint par sa méthode même, Addison finit par désigner le Messie. Constantin le suit, déclarant que « le principal héros » est « sans contredit » le Messie, à moins, ajoute-t-il, non sans intention mais sans développer sa pensée, « que Satan ne veuille lui disputer ce titre » (p. 138). Routh reprend et développe ce que Constantin suggère. Il ne croit pas que le Messie puisse être le héros du poème, car il reste tout extérieur à l'action, et « les Divinités propices, ou contraires, ne jouent pas le premier rôle dans l'histoire des mortels qu'elles protègent ou qu'elles persécutent » (p. 110). (On peut se demander pourquoi il n'applique pas cette règle à Satan.) Le critique pense bien que le seul héros possible est Adam, et que c'est bien à lui que Milton a voulu donner ce rôle, mais il l'en estime peu digne à cause de sa faiblesse et de son inconstance :

Adam, l'imbécile Adam coule ses jours dans une molle indolence, il dit des douceurs à sa femme, il s'accommode à ses caprices. En Gentillâtre de campagne il arrache les mauvaises herbes de son jardin ; averti cent fois du danger qui le menace, il prie, il pleure, gémit et se livre à d'inutiles terreurs. Pas un effort, pas une seule démarche pour éviter son malheur et résister à l'ennemi. Eve n'a besoin ni d'artifices ni de larmes pour triompher de lui, et le rendre rebelle à son Dieu. Complaisant époux, il succombe à la première proposition qu'on lui en fait ».

A la médiocrité de ce petit « gentillâtre de campagne » qu'est Adam, Routh oppose le rôle prestigieux que le poète a donné au Prince des Enfers :

Satan l'indomptable, Satan jusqu'au fond de l'abîme où il est presque anéanti montre cette élévation de génie, ces qualités brillantes, cette fierté qui l'avaient rendu le rival de Dieu même et asservi la moitié du Ciel à son Empire [...] En vain la milice céleste s'oppose à ses desseins, malgré tous les obstacles que leur vigilance impose à son entreprise, il l'achève heureusement et triomphe du genre humain (p. 97).

Milton n'a donc pas su imposer son héros, et la prééminence est prise par Satan. Et c'est en vain que le poète a tenté ensuite de rabaisser ce personnage. Poussant plus loin son analyse et brochant librement sur Dryden, qu'il semble bien connaître, Routh essaie de montrer que la suite de l'action, et en particulier la transformation finale en serpent, n'arrive pas à faire véritablement déchoir Satan de son rôle héroïque, puisqu'il est le vainqueur de l'action choisie :

En un mot, c'est un principe décidé par le bon sens, qu'un fait postérieur n'altère point la nature d'un fait différent qui le précède ; et l'on conçoit aisément que Satan quelque malheureux qu'il soit d'ailleurs, doit être censé heureux dans l'exécution d'un projet qu'il a malgré cent obstacles conduit à sa fin. Il n'agit dans le poème que pour l'exécution du projet ; Milton ne le montre que sous ce point de vue ; je le répète encore, son action est donc heureuse dans le système du poème (p. 99).

Il en conclut que Satan est le « principal acteur, le héros de la pièce, celui dont la gloire paraît être normalement l'objet du poème ».

Routh insiste bien sur le fait que cette place de Satan n'est pas un choix délibéré du poète :

Ce n'est cependant pas là tout à fait ce qu'a prétendu Milton, mais est-il plus excusable pour avoir visé à un but et frappé à un autre (p. 108) ?

N'imaginons pas non plus une critique qui mettrait Milton « du parti du diable sans le savoir », et que Routh lie la révolte politique et religieuse de Milton à cette exaltation du grand Révolté. C'est au contraire à cause de son républicanisme que Milton, selon Routh, n'a pas traité Satan d'une manière tout à fait digne de sa grandeur princière. Il aurait dû être mieux distingué du reste de ses sujets :

Milton était un républicain rigide, et on ne serait point surpris de ne voir chez lui sur la scène que des Princes presque de niveau avec leurs sujets. Mais on

---

49. P. 99. Ce commentaire peut faire penser à celui que fera Taine beaucoup plus tard.

ne saurait lui pardonner d'envoyer Satan en simple aventurier faire la découverte de la terre... (p. 126).

Satan fait ici un travail dont un subordonné, Belzébuth par exemple, aurait pu se charger, lui évitant ainsi de se rabaisser au rang d'« espion » et de « batteur d'estrade ».

La position de Routh l'amène, on le voit, à bien des difficultés. Il est en fait la dupe de Milton. Dans le *Paradis perdu* Satan représente bien une sorte de héros épique, et même un héros supérieur à tous les autres. Il en a la stature puissante, le bouclier et la lance, plus grands que ceux d'Achille et d'Enée, le caractère indomptable, la prestance qui domine les assemblées, etc. Seulement pour Milton tout cet héroïsme est creux, et la transformation de Satan, toutes ses reptations, n'en sont que la suite logique. Mais Routh ne connaît que cet héroïsme et il n'a retenu que l'apparence. Malgré les difficultés et les contradictions dans lesquelles il est entraîné, sa façon de voir, les valeurs auxquelles se réfère sa critique, l'amènent logiquement à son interprétation. Mais il a une explication pour cette erreur de Milton qui a malgré lui placé Satan dans sa position éminente : elle résulte pour lui du sujet qu'il s'est proposé.

#### 8. *Un sujet mal choisi.*

Routh n'est pas le seul à critiquer ce sujet. Voltaire considérait que Milton avait triomphé d'un sujet ingrat, plus propre, selon lui, à un vaudeville qu'à une épopée. Constantin estime qu'un tel sujet, « trop sublime », oblige à « un effort qui passe les limites que la raison prescrit à tous ceux qui osent traiter des matières respectables » (p. 10), et que les vérités abordées ne sont pas moins du domaine de la poésie. Après une démonstration laborieuse pour prouver contre Addison que le sujet n'est pas « intéressant » pour nous, car il est trop « triste » et trop « sombre », et on ne saurait s'intéresser à une défaite, Routh va surtout s'efforcer de montrer qu'il ne convient pas à une épopée, car il n'est pas « honnête », c'est-à-dire qu'on ne peut pas le donner comme modèle. Il avoue qu'il a ressenti dès le premier abord, d'instinct, une sorte d'aversion contre le dessein de Milton : c'est qu'on ne peut pas considérer comme « propre à élever et à ravir l'âme » le récit de la faute d'Adam. Les actions malheureuses ou criminelles appartiennent à la tragédie, et Milton s'est trompé de genre comme il s'est trompé de héros. Là, très habilement, Routh rappelle l'intention première de Milton, qui était de traiter son sujet en tragédie, et légitimement, car un tel sujet est propre à faire éprouver terreur et pitié, et ne peut pas susciter admiration et élévation d'esprit. Le changement de projet de Milton a donc été funeste à son œuvre. Le *Paradis perdu* est une tragédie étendue et développée. Son sujet est trop mince pour convenir à une épopée : « Un trait passager, une simple détermination de notre volonté, le choix qu'elle fait d'un objet plutôt que d'un autre » (entendons la décision de manger le fruit) n'ont pas une « étendue » suffisante. Une telle action,

... fait-elle attendre des sièges, des batailles, des triomphes, des pompes de toute



espèce, des complots, des intrigues, des négociations, des renversements d'empire, des tempêtes, des naufrages (p. 29) ?

La meilleure preuve que cette action est vide, c'est que Dryden, dans la « tragédie » qu'il a composée en suivant le *Paradis perdu* (peut-être, insinue Routh, pour en faire une critique « bien délicate »), a tout fait tenir en mille vers. Milton en a utilisé plus de onze mille, d'une part à cause des « discours immenses et superflus qui remplissent le vide des faits », mais surtout en ornant son sujet de tant d'épisodes depuis la guerre des Anges jusqu'au voyage de Satan, qu'aux yeux de Routh, il brise l'unité de son poème, et traite en fait deux sujets :

Voilà donc à la fois dans le *Paradis perdu* deux sujets, deux actions. L'une, celle d'Adam, l'autre celle de Satan ; l'une que Milton a prétendu chanter et l'autre qu'il a chantée en effet (p. 34).

Pour Routh, c'est la stérilité de son sujet qui a conduit le poète à toutes ces erreurs.

### 9. Poésie et religion.

L'autre aspect du sujet qui heurte le critique, c'est le fait qu'il s'agit d'un dogme chrétien. Un tel sujet lui paraît d'abord peu susceptible d'attirer les lecteurs : « les vérités effrayantes » de la religion ne s'écoutent

... qu'avec peine dans les chaires et dans les écoles chrétiennes. Les hommes sont convenus de soutenir dans la bouche d'un prédicateur et dans les leçons de théologie tout ce que l'exposition de ces idées inquiétantes peut avoir d'incommode. Heureux si dans ces occasions-là même leur patience savait ne point se démentir. Hors de là, quiconque dogmatise court grand risque de passer auprès d'eux pour un importun moralisateur (p. 24).

Notre jésuite s'affirme ici — nous nous en doutions déjà — bien mondain. Mais il adopte un ton plus solennel pour reprocher à Milton — et c'est encore pour lui une erreur de genre — d'avoir manqué de respect pour ces vérités, et d'avoir « mêlé des vérités saintes [...] avec la fiction dont la poésie a coutume d'embellir les sujets qu'elle met en œuvre ». Sur ce point, Constantin et Routh sont en plein accord, bien que Routh insiste un peu moins que son prédécesseur. Pour eux, ce qui touche à la spiritualité n'est pas susceptible d'être représenté par la poésie. On reconnaît là le vieil argument, déjà formulé par Boileau, de ceux que Conti appelait les iconoclastes. Si Milton était resté dans les bornes prescrites, « nous n'aurions pas vu les Puissances spirituelles combattre les unes contre les autres avec des armes d'un ordre si étranger à leur nature »<sup>50</sup>. Constantin — mais le Père Routh ne le suit pas jusque-là — préfère les Dieux païens, qui se prêtent bien davantage à une représentation anthropomorphique car « ils ont une forme humaine et une nature, à l'immortalité près, tout à fait analogue à la nôtre » (p. 11). Or, Milton aggrave encore son audace par sa « servile imitation » des épopées antiques, qui l'amène à un « éternel mélange du profane avec le sacré ».

50. Constantin, *op. cit.*, p. 11.

La critique est unanime : l'introduction de la fable païenne dans une épopée chrétienne est extrêmement choquante. Rapin avait déjà condamné le Tasse pour ce mélange des mythologies, et on se souvient que Mirabaud en avait tenu compte dans sa traduction, transformant en allégories les divinités du paganisme. Dupré a été un traducteur plus fidèle, mais cela attire bien des reproches à Milton. Même une critique aussi favorable que celle de la *Bibliothèque française* reconnaît que « le plus solide reproche qu'on puisse faire au poète est le mélange monstrueux de la mythologie païenne »<sup>51</sup>. Ce « mélange » vaut au *Paradis perdu* une mention particulière dans le *Traité des Etudes*. Dans son quatrième article, intitulé : « Est-il permis aux poètes chrétiens d'employer dans leurs poésies le nom des Divinités païennes ? », Rollin écrit en 1730 :

Il paraît ici depuis peu un poème anglais intitulé le *Paradis perdu*, et qui a été traduit en français par une main habile, où l'on a été généralement blessé d'un pareil mélange du sacré et du profane qui s'y rencontre d'autant plus que le sujet qui y est traité renferme ce qu'il y a de plus auguste et de plus saint dans la religion. Il est fâcheux qu'un poème, si excellent d'ailleurs, et qui fait tant d'honneur à la nation anglaise, se trouve ainsi défiguré en quelques endroits par un défaut qui se pouvait aisément corriger sans toucher au fond de l'ouvrage, et par le simple retranchement de quelques comparaisons entièrement étrangères au sujet. On sent bien que l'auteur les y a insérées entraîné par la coutume et par le mauvais goût qui a saisi presque tous les poètes, d'employer dans leurs pièces les fictions ridicules de la fable, et de faire revivre les divinités païennes au milieu du christianisme, malgré le ridicule qui se trouve dans un assentiment si bizarre et qui ne blesse pas moins le sens commun que la religion (Art. IV, p. 235).

Rollin n'est pas, lui non plus, hostile au poème, et c'est simplement à la « coutume » et au « mauvais goût » qu'il attribue ce qu'il considère comme une faute. Constantin et Routh parlent aussi d' « absurdité », pourtant on peut se demander s'ils ne soupçonnent pas une cause plus grave à cette profanation des choses de la religion. Routh insiste bien sur le fait que dans le *Paradis perdu*, « toutes les fictions doivent être fondées sur la réalité, et que Milton ne pouvait y mêler les « folles imaginations de l'Arioste » (p. 92). Mais plus généralement c'est la théologie même de Milton qui lui est suspecte.

#### 10. Un poème diabolique.

Constantin de Magny et Routh notent en effet les erreurs de doctrine que Milton commet dans son poème. Le relevé de ces erreurs forme même la plus grande partie de la critique de Constantin. C'est ainsi qu'il trouve très répréhensible le « sommeil » des légions infernales, comme si les damnés pouvaient trouver quelque répit dans leur damnation :

Quelle étrange doctrine, ou plutôt quel amas d'absurdités, quel enchaînement de chimères (p. 30).

Pour la même raison, il n'approuve pas le « rayon de joie » qu'on

51. 1731, page 259.

aperçoit dans le regard des démons. Routh ironise à propos des distractions des démons au deuxième Chant :

J'aime fort à les voir occupés à des tournois, à des courses de chevaux et de chariots, escardonner, faire l'exercice, pour entretenir la bonne discipline de leurs troupes ; ou bien, couchés nonchalamment sur l'herbe, former de tendres concerts ou d'amusantes conversations. Cette vie me paraît la plus jolie chose du monde, je connais plus d'un mortel qu'une pareille compagnie n'effrayerait point trop, et qui ne se croirait pas si fort à plaindre, s'il était condamné à passer les longs jours de l'éternité avec des diables si tranquilles et de si bonne humeur (p. 128-129).

De même Satan garde beaucoup trop d'allure, comme si, malgré les cicatrices dont il est « sillonné », il n'avait été qu'« effleuré » par la colère divine. On voit que la petite remarque de Constantin citée plus haut sur la possibilité que Satan soit le héros du poème n'était pas sans intention. En général, nous dit le critique, la peinture de l'enfer est « trop favorable ».

A cette peinture « mitigée » de l'Enfer correspond un Ciel qui n'est pas assez céleste. Ainsi à propos de Mammon, le poème nous dit que « même dans les palais du Tout-Puissant ses regards et ses pensées étaient toujours tournés en bas ». Or on voit dans l'Écriture que « dans le Domaine des Cieux rien d'impur ne peut entrer » (*Dissertation*, p. 40). Constantin n'approuve pas non plus que Gabriel, au quatrième Chant, choisisse « deux Anges dont la puissance et l'activité étaient connues ». « Apparemment, s'exclame-t-il, qu'il y en a de faibles et de paresseux » (p. 86). Il n'aime pas non plus qu'Uriel puisse être si facilement joué par Satan. Routh est choqué aussi par le repas et surtout la digestion des Anges. Il félicite le traducteur d'avoir « épargné à son lecteur la plupart de ces détails et de ces images » ; et « je n'ose croire, ajoute-t-il, que cette suppression soit du nombre de celles dont on prétend que se plaignent les adorateurs outrés de Milton » (p. 131). Plus grave encore, Constantin note que dans le chœur des Anges du troisième Chant, le Saint-Esprit n'est pas nommé. Il n'accuse pourtant pas nommément Milton d'hérésie, et ne veut voir dans tous ces « égarements » que des chimères poétiques.

Pour Constantin « la théologie et la poésie ne sont pas faites pour prendre la même route, la première est guidée par la vérité, au lieu que la dernière est égarée par la fiction ». Mais il faut bien remarquer l'insistance vétélaire qu'il met à relever toutes les fautes de doctrine du poète anglais. Si on rapproche cette insistance de l'insinuation que Satan pourrait bien occuper une place qui ne devrait pas être la sienne, on a l'impression que Constantin soupçonne Milton de n'être ni aussi ennemi de l'Enfer ni aussi ami du Ciel qu'il le devrait. Il ne dit pas un mot de la personne du poète, mais si mal informé qu'il soit, il ne peut ignorer entièrement sa réputation. Routh, d'ailleurs, y fait une allusion rapide, justement à propos de quelques passages également omis par Dupré. Il s'agit du « Limbe de vanité » et de l'attaque contre les moines :

Qu'il sied mal à un grand esprit comme Milton de mêler dans un ouvrage grave et sérieux de mauvaises plaisanteries. Le respect que le traducteur devait à sa religion est sans doute ce qui l'a porté à supprimer ces invectives (p. 131).

L'expression « mauvaises plaisanteries » surprend, car Milton ne plaisante en rien dans le passage incriminé. Il est clair que Routh ne veut pas trop insister, mais il révèle sans doute mieux sa pensée quand il écrit, à propos du même passage, que celui-ci porte « la marque de l'ouvrier, mais une marque frappée à un bien mauvais coin » (p. 159). La référence aux convictions religieuses de Milton est voilée, mais nette. Bien que Routh se défende — et cette précaution même est peut-être significative — de toute partialité dans son jugement, la personnalité religieuse et politique du poète (Routh voit aussi la « marque de l'ouvrier » dans la ressemblance qu'il distingue entre le Concile infernal et un parlement d'Angleterre) peut expliquer certaines préventions à l'égard du poème. C'est en 1731 que la traduction italienne est mise à l'Index à Rome, et la *Bibliothèque française* nous signale que pour certains, le *Paradis perdu* était un « poème diabolique »<sup>52</sup>. Dans quelle mesure, dans les critiques que nous venons de voir, trouve-t-on un écho de cette appellation chuchotée ?

La plus vigoureuse attaque contre la théologie du poème est venue, en 1730, du traducteur du *Paradis reconquis*, l'abbé Mareuil<sup>53</sup>. Ce dernier, moins nuancé que Constantin, attribue au sectarisme protestant de Milton les « erreurs » du *Paradis perdu*. S'en prenant à Addison, qui avait considéré qu'en matière de religion le poème ne saurait « offenser les plus scrupuleux », il écrit :

Depuis longtemps les scrupules n'ont guère lieu en Angleterre, surtout en fait de Religion. Ainsi je conçois que les sectaires du pays sont charmés de voir l'Archange Raphaël travesti en Prédicant débiter à Adam la doctrine de Calvin sur la Justice imputative et la Foi justifiante, insinuer adroitement les calomnies des Puritains contre l'Eglise romaine (*Paradis reconquis*, préface, p. xi).

Il s'attaque surtout au matérialisme qu'il décèle dans le poème, en particulier dans les discours du même Raphaël (*P. L.*, V, 482-487), dont il cite les explications concernant la nourriture des anges les commentant en ces termes :

Ainsi l'âme de l'homme n'est qu'un composé lumineux des esprits volatiles qu'exhalent les fleurs et les fruits de la terre (p. xii).

Et, en se référant à la supposition de Raphaël que les corps des hommes pourront peut-être un jour devenir tout esprit (*P. L.*, V, 497), il ajoute :

Ce que nous appelons esprit n'est donc qu'une portion de matière subtilisée et raffinée jusqu'à certains degrés. Le Chaos immense et sans bornes, qui se recule à mesure que le monde se forme, où l'Auteur semble admettre une matière éternelle d'où l'univers est tiré comme par éducation ne peut déplaire aux Luce modernes (p. xiv).

Ainsi l'abbé Mareuil retrouve dans le *Paradis perdu* les vues du matérialisme contemporain. C'est à ces erreurs de doctrine qu'il attribue

52. 1731. Tome XV, 2<sup>e</sup> partie, p. 224.

53. Sur l'abbé Mareuil et le *Paradis reconquis*, voir la Note complémentaire 1 à la fin du chapitre.



finalement tous les « égarements » de Milton, y compris ses égarements poétiques, car il trouve le merveilleux du poème « outré » :

Si le flambeau de la Foi l'avait guidé lorsqu'il s'est élançé dans ce nouveau monde, ses excursions eussent été plus mesurées, et si elles eussent eu quelque chose de moins étonnant, elles eussent été plus judicieuses et l'auteur se fût moins égaré (p. xviii).

Il a donc manqué « le flambeau de la Foi » à Milton, et toute son épopée est marquée, pour l'abbé Mareuil, par cette absence.

### 11. Défense du poème : son christianisme.

Le clivage entre ceux qui ont choisi une attitude plutôt hostile au poème et ceux qui en font l'éloge vient en bonne partie de leur attitude envers la personnalité du poète et ses convictions religieuses. Dans les *Mémoires de Trévoux*, très favorables au *Paradis perdu*, il est un point sur lequel le critique tient à rassurer, prouvant par là même son importance : c'est celui qui touche à l'hérésie du poème, et, plus généralement, à la personnalité de son auteur :

... élevé dans le sein de l'Hérésie, on ne peut pas attendre de lui une Doctrine exacte ; cependant je n'y ai remarqué qu'une Proposition où il semble insinuer la Foi justificante des Protestants, et cette proposition peut souffrir, ce me semble, un bon sens...<sup>54</sup>. à

Rien ou presque rien de séditieux donc dans le *Paradis perdu*. Comment cela peut-il s'expliquer ? Peut-être ce poème est-il chez le vieux rebelle, une œuvre de repentir :

Milton, secrétaire de Cromwell, avait eu plus de part que personne aux guerres cruelles d'Angleterre, toujours occupé à allumer le feu par ses écrits séditieux ; son poème n'est-il pas une rétraction de sa conduite passée ? Il montrera, dans le jour le plus évident, l'iniquité et le sort funeste des révoltes, le crime et le supplice des rebelles, le malheur des peuples séduits par les chefs de parti, le triomphe de la souveraineté et la gloire, l'héritier du trône qui ne se vengea qu'en pardonnant (p. 1438).

Explication ingénieuse, qui mêle le poème et la vie de son auteur en mêlant le « pardon » de Charles II au pardon du Messie dans le poème. Notre auteur n'a pas de sympathie pour le républicanisme de Milton, ni pour ses convictions hérétiques, mais simplement le poème ne lui paraît pas comporter d'esprit de révolte. Pour lui Satan n'a rien d'héroïque :

Dans la peinture de Satan, quels traits ? l'orgueil écrasé et renaissant ! le désespoir d'éviter le supplice et l'adresse à se procurer la maligne consolation de faire des malheureux (p. 1438).

Mais sans en faire formellement le héros du poème, l'article insiste sur la grandeur du Messie :

On n'a plus d'yeux ni de cœur que pour un Libérateur si sensible à nos maux et si généreux (p. 1433).

La volonté de mettre l'accent sur le parfait christianisme de l'épopée

54. *Op. cit.*, p. 1436. On ne dit pas de quelle proposition il s'agit.

est nette : pour l'auteur de l'article, il n'y a plus rien de diabolique dans le poème, mais un texte d'inspiration toute divine.

Cette volonté même, comme le besoin d'inventer de toutes pièces un repentir de Milton, nous confirme que les jugements sur le *Paradis perdu* n'ont pas été dépourvus d'arrière-pensées religieuses et politiques. Mais le fait que le journal jésuite ait pris le parti de passer outre nous montre que ces arrière-pensées ne sont pas l'essentiel. En Angleterre on peut apprécier différemment le poème de Milton selon qu'on est Whig ou Tory, mais en France les souvenirs de la révolution puritaine s'éloignent en 1730. Partisans et adversaires du poème sont séparés davantage par des conceptions opposées de la poésie, ce qui ne veut pas dire que ces conceptions ne sont pas liées à une idéologie. En face de la critique méfiante et volontiers réprobatrice de Routh et Constantin Magny apparaît une autre manière de lire le poème, qui a du mal à s'affirmer avec netteté, mais dont les principes sont tout différents de la première. Elle s'exprime surtout dans les *Mémoires de Trévoux* et dans la *Bibliothèque française* par des articles anonymes<sup>55</sup> qui répondent aux principales critiques dont le poème est l'objet.

Routh avait senti, écrit-il, un mouvement instinctif de répulsion en apprenant quel sujet Milton avait choisi. Tel n'est pas le point de vue des *Mémoires de Trévoux*. L'auteur de l'article adopte des critères résolument opposés aux critères mondains du Père Routh. Il commence par comparer les épopées homériques et l'*Enéide*, et leur attribue une signification essentiellement morale. Selon lui, le « dessein » de l'*Iliade* est de montrer les funestes effets de la division à une Grèce partagée entre plusieurs petits états. Quant à l'*Odyssée*, au dessein moins net, elle pourrait avoir voulu détourner les Grecs, au moment où ils « se jetaient dans le commerce », des « entreprises hasardeuses » que sont les navigations au long cours. En adoptant un tel point de vue, le critique n'a aucun mal à montrer la supériorité de l'*Enéide* sur les épopées précédentes, car son « dessein est plus grand », et surtout parce que son héros donne aux empereurs un « modèle non seulement de valeur et de grandeur, mais encore de bonté et de religion, de soumission aux dieux et d'amour pour ses sujets » (p. 1432). Guidé par cette « idée du poème épique », l'auteur de l'article prouve aisément que « le dessein du *Paradis perdu* l'emporte sur tous les autres, et par la grandeur, et par l'intérêt ». La *Bibliothèque française* est du même avis, qui note « l'élévation » de ce sujet et le trouve « plus digne d'attention et plus intéressant pour toute la race des hommes que la colère d'Achille de l'*Iliade* et la quête d'Enée de l'*Enéide* » (p. 264). La hiérarchie des poèmes épiques est ainsi renversée, et l'élargissement progressif des buts de l'épopée amène à une nouvelle conception de la grandeur épique.

Accordé à son dessein grandiose, le sublime du poème de Milton est le plus élevé qui soit. Mais c'est un sublime qu'il est plus facile de

55. *Mémoire pour l'histoire des sciences et des beaux arts*, Article LXXVII, août 1730, p. 1423 à 1438. Cet article, déjà cité, rend compte de la traduction de Dupré. Article LXXVIII, août 1730, p. 1439 à 1470 : « Compte rendu de la Dissertation critique de Constantin de Magny et Réflexions du P. Bougeant sur le poème épique. » *Bibliothèque française*, 1731, Article III, p. 260 à 270 : « Remarques sur la critique du poème du *Paradis perdu* de Milton. »

sentir que d'analyser, et qui n'est pas tout à fait celui de Silvain ni du Père Routh. La *Bibliothèque française*, défendant le caractère du « poème héroïque » de l'épopée, souligne « l'élévation du sujet, la dignité du style, la pompe des figures, la foule des grandes images » (p. 264). Plus loin le journal parle de l'« énergie » et du « sublime » de la langue anglaise. Nous allons ici vers un sublime qui n'est plus celui de la souveraine maîtrise, mais celui de la force. C'est aussi cette force du poème qui frappe les *Mémoires de Trévoux*. Milton « a dans l'imagination le feu d'un génie né pour la poésie », et le critique note combien est « frappant », au début du poème, le tableau des « Démonspécipités au fond de l'abîme dans un tourbillon de flammes dévorantes ». Il croit reconnaître dans cette poésie le langage de l'Esprit-Saint :

L'Esprit-Saint n'a pas dédaigné ce langage ; il parlait à des hommes sur lesquels l'imagination a tant de pouvoir, dont le sentiment est le principal ressort... (p. 1437).

et il insiste sur l'inspiration biblique de Milton : « je m'engagerai sans crainte à montrer dans l'Écriture les modèles de ses métaphores et de ses allégories ».

Devant une telle grandeur, l'auteur de l'article traite avec quelque mépris ceux qui ont osé censurer Milton. Il cite à leur propos la Préface de *Bérénice* dans laquelle Jean Racine parle de « quatre ou cinq petits auteurs infortunés, qui n'ont jamais pu par eux-mêmes exciter la curiosité du public », et, rendant l'allusion à Constantin plus précise encore, il parle un peu plus loin de « jurisconsulte chicaneur ». Tous ces petits esprits ne sauraient approcher du poème : « Il faut être Longin pour juger Homère, et Addison pour juger Milton. » C'est qu'ils ne savent que chicaner, alors qu'il faut se laisser aller à sa sensibilité :

L'esprit médiocre qui s'érigera en censeur dédaignera de sentir ; il voudra juger, et dépourvu de lumière, il jugera mal (p. 1436).

Il faut d'abord s'abandonner aux fortes beautés du poème, et les raisons d'admirer viendront après, si on est capable de les formuler :

La multitude, qui n'a point gâté son esprit naturel, en sentira les beautés sans en concevoir l'art, un génie élevé atteindra la source de ces beautés, un fin connaisseur découvrira l'art du poète, la raison confirmera dans eux et augmentera le sentiment... (p. 1435).

On le voit, il n'y a pas de conflit entre sentiment et raison, mais il faut donner la priorité au sentiment.

## 12. Aux sources de toute poésie.

Cet appel à une critique capable de sentir la véritable grandeur procède du désir de grande poésie religieuse que nous avons déjà noté. La liaison est particulièrement sensible chez Rollin. Le *Paradis perdu*, est pour lui « un chef-d'œuvre de l'art, digne d'entrer en parallèle avec les

poèmes de l'antiquité les plus parfaits et les plus estimés »<sup>56</sup>. On comprend mieux l'admiration de l'austère auteur du *Traité des Etudes* si on se réfère à ce qu'il nous dit de la poésie, « inventée, selon lui, pour rendre à la majesté divine des hommages publics d'adoration et de reconnaissance », et dont Moïse donne le plus grand exemple :

Quel homme doué d'un bon goût, quand il ne serait pas plein de respect pour les livres saints et qu'il lirait les Cantiques de Moïse avec les mêmes yeux dont il lit les Odes de Pindare, ne sera pas contraint d'avouer que ce Moïse que nous connaissons comme le premier Historien et le premier législateur du monde, est en même temps le premier et le plus sublime des Poètes ! Dans ses Ecrits, la Poésie naissante paraît tout d'un coup parfaite parce que Dieu même la lui inspire [...] Là brille dans son éclat majestueux cette véritable Poésie ... Elle seule mérite le nom de langage divin<sup>57</sup>.

Bien évidemment, Rollin reconnaît cette inspiration mosaïque dans le poème de Milton, « dont le sujet, écrit-il, renferme ce qu'il y a de plus auguste et de plus saint dans la religion ». Mais nous avons vu qu'il ne donne pas son approbation au poème sans réserves. Pris entre son idéal d'une poésie au vrai sublime religieux, renonçant aux « imaginations creuses » et aux « fictions frivoles », il finit par prôner une épopée à sujet historique dont le « merveilleux » soit fait d'allégories ou de personnifications. Somme toute, la *Henriade* plutôt que le *Paradis perdu*.

C'est que toute cette critique, désireuse de remonter à ce qu'elle considère comme les sources premières de la poésie, c'est-à-dire aux sources bibliques et en particulier mosaïques, est en même temps toute imprégnée des restrictions classiques. Le poème baroque l'attire par sa puissance, mais pour rendre le *Paradis perdu* conforme au modèle de poésie religieuse et grave telle qu'on la souhaite, il lui faut fermer les yeux sur trop d'« imperfections ». Ainsi la *Bibliothèque française* trouve « sale et abominable » l'inceste du Pêché et de Satan, « basse et dégoûtante » la transformation de Satan en crapaud. Ce journal estime aussi que le désespoir d'Eve, au dixième Chant, « tient un peu trop à la férocité anglaise » (p. 256). De même, en ce qui concerne le Pandémonium, « rien n'est plus puéril que la construction de ce palais et la métamorphose de ces diables », et les souvenirs de l'enfer antique mêlés à l'enfer chrétien lui paraissent constituer « un mélange extrêmement ridicule » (p. 227). Quant aux *Mémoires de Trévoux*, ils n'aiment pas non plus les « allusions à la fable ancienne », et ne peuvent excuser « les jeux des démons dans le premier Chant, ni le songe d'Eve dans le cinquième » (p. 1436). Et après un article extrêmement favorable au poème dans sa conception d'ensemble, ils en publient un second qui approuve souvent Constantin de Magny, et se montre même plus vétilleux que lui sur de nombreux détails.

### 13. Situation de ces deux types de critique.

Le *Paradis perdu* met donc un peu tout le monde dans l'embarras. Chez les uns comme chez les autres on trouve un mélange d'attirance pour le poème et de refus. Car si quelqu'un comme Routh est dans l'en-

56. *Traité des Etudes*, Art. IV, p. 236.

57. *Pensées tirées de l'Histoire ancienne*, p. 105.



semble sévère, il n'en est pas moins élogieux par endroits. On est même surpris de lire la conclusion de son livre : après cent quatre-vingts pages consacrées à montrer tout ce qu'il y a d'inacceptable dans le poème, nous apprenons que tous ces défauts sont « effacés par l'invention, la fécondité, la force et la beauté d'imagination » (p. 183). Le parallèle qu'il fait ensuite entre la *Jérusalem délivrée* et le *Paradis perdu* est loin d'être défavorable à Milton, qu'il place immédiatement après Homère et Virgile dans la hiérarchie des poètes épiques. On trouve donc des hésitations et des incertitudes critiques aussi bien chez ceux qui en gros aiment le poème que chez ceux qui ne l'aiment pas. Mais bien que l'œuvre soit déconcertante pour tous, les réactions qu'elle suscite nous donnent quelques renseignements sur la signification de ce clivage entre deux critiques que nous avons constaté.

Nous retrouvons nettement les deux tendances que nous avions distinguées à propos de la notion de sublime, deux façons de concevoir la poésie qui reflètent deux sensibilités et deux idéologies. Pour une critique qu'on peut appeler mondaine, sensible au prestige de l'idéal aristocratique, les valeurs héroïques traditionnelles, celles du chef et du maître, comptent par-dessus tout. Rien dans le *Paradis perdu* ne peut la séduire, et il est normal que ce soit elle qui se montre la plus soupçonneuse sur le plan politique et religieux, la plus vétilleuse dans le domaine du goût. Mais en retour, sa rencontre avec l'épopée miltonienne met en évidence l'idéologie sur laquelle elle repose, et montre comment elle a su annexer Homère, Virgile, et même Boileau. Elle parle haut, car elle correspond aux valeurs affichées de la société monarchique. Pour elle, l'épopée est faite pour les rois et les princes, et pour ceux qui leur ressemblent.

Peut-on parler de tendance critique à propos de ceux qui s'opposent à cette façon de voir ? Des deux textes sur lesquels je me suis appuyé, l'un vient d'un journal qui est aux mains des protestants réfugiés en Hollande, l'autre est l'organe des jésuites. Le grand vide laissé en France par l'exil des protestants fait qu'on ne trouve aucune critique du poème inspirée par la religion réformée<sup>58</sup>. Restent les *Mémoires de Trévoux*. Nous avons déjà noté que ce journal est très ouvert à ceux qui expriment le désir d'une grande poésie d'inspiration religieuse, et le *Paradis perdu* va au-devant de ce désir. Sa critique du poème éclaire cette attitude : le poème épique n'est plus considéré comme destiné seulement à l'éducation des princes, mais il s'adresse aux « peuples entiers » (p. 247), rois compris. La leçon qu'il donne est d'obéissance plus que de commandement, et c'est bien celle de l'épopée anglaise :

Tout poème régulier doit se réduire à une maxime morale ; Milton en établit une dont l'usage est nécessaire et universel ; maxime qu'on peut regarder comme le fondement de la Religion et le sceau de la Vertu : *L'homme sera infailliblement heureux s'il obéit à Dieu, il sera infailliblement malheureux s'il lui désobéit*<sup>59</sup>.

58. Certains en Hollande se moquent des timidités françaises, et dans les éditions de la traduction française publiée à La Haye, une main anonyme a rétabli quelques passages que Dupré avait omis pour des raisons religieuses, en particulier l'attaque contre les moines.

59. P. 1433. Cf. le vers célèbre du *Paradis perdu* qui résume bien la leçon apprise par Adam à la fin du poème :

Henceforth I learn that to obey is best. (XII, 561.)

Et même si le journal est parfois choqué dans le détail par les inventions de Milton, il reste très favorable à ce type de merveilleux biblique. Les images du poème sont « surprenantes » mais

[elles] surprendront moins les lecteurs accoutumés aux images que l'auteur du livre de *Job*, *David*, les *Prophètes* et surtout *Daniel*, enfin l'auteur de l'*Apocalypse* ont employées (p. 1436).

Le poème épique doit frapper les esprits, et le merveilleux doit contribuer à cette surprise. On attend donc de l'épopée une puissance de choc sur la sensibilité dont le *Paradis perdu* donne un modèle.

L'équilibre classique est ainsi fondamentalement mis en cause, et les interdits de Boileau, qui tentaient de mettre sur pied un certain compromis entre littérature et religion, sont implicitement rejetés. Une certaine exigence religieuse ne veut plus, même au nom d'un trop grand respect, que les « mystères terribles » de la foi soient laissés à l'écart de la littérature, et trouve dans le *Paradis perdu* un exemple d'une poésie qui ne soit pas simple jeu conventionnel, mais engagement total. Cette exigence correspond évidemment à une rupture dans l'équilibre social : elle remet indirectement en cause la conception de l'héroïsme sur laquelle celui-ci repose ; et le poème de Milton, qui oppose l'héroïsme chrétien à l'héroïsme aristocratique, permet de voir se dessiner une crise de l'héroïsme — déjà notée à propos de Voltaire — qui est le signe d'une crise de société. Le *Paradis perdu* agit ainsi comme révélateur, et l'impact du poème est profond. Il nous montre également que l'aspiration à une grande littérature religieuse qui s'exprime à travers cette critique est tout prête à revenir à certaines formes de l'art baroque, comme nous le confirmera la lecture de quelques épopées catholiques faites sur le modèle miltonien <sup>60</sup>.

#### IV. LES REVES DE RAMSAY

Ramsay n'a pas eu besoin de la traduction française pour connaître le *Paradis perdu*. Nous l'avons vu dès 1717 utiliser l'absence de rimes du poème anglais dans son plaidoyer en faveur de la prose poétique. Mais absorbé comme il a dû l'être par le culte fénélonien et ses activités de « frimacon », peut-être avait-il oublié un peu l'épopée. Le bruit fait autour d'elle la lui remit sans doute en mémoire. En 1730, dans la deuxième édition de ses *Voyages de Cyrus* parus trois ans plus tôt, il ajouta au cinquième livre de son ouvrage, livre consacré aux Grecs et à leur littérature, une page où il est question d'un poète imaginaire dont il n'est pas difficile de deviner la véritable identité :

Le poème d'Arabis le Seythe sur la ruine du jardin des Hespérides aurait été plus parfait peut-être si l'auteur avait été grec. On y trouve tous les efforts d'un génie qui sait s'élever jusqu'aux nues, descendre aux abîmes et courir d'un vol rapide de l'un à l'autre bout de l'immensité ; mais Abaris, le merveilleux Abaris,

60. Voir notre Chapitre VI.

distingue-t-il toujours, comme Homère, entre le naïf et le bas, le sublime et le guindé, l'enthousiasme et l'emportement, la délicatesse et la subtilité <sup>61</sup> ?

On remarquera le fait que Milton soit traité comme un Scythe, c'est-à-dire un demi-barbare. Ce n'est pas seulement pour flatter sa patrie d'adoption que Ramsay regrette qu'Abaris - Milton ne soit pas « grec ». Il a, lui aussi, des réserves sur l'œuvre.

Il s'en explique dans une lettre à Louis Racine. Ses critiques sont d'ordre esthétique et d'ordre religieux. Il juge sans indulgence un poème « dont les images souvent rampantes sont peu dignes de la majesté du sujet ; dont le plan philosophique n'égale pas le génie sublime du poète, ni l'ordonnance symétrique l'esprit créateur de Milton » <sup>62</sup>. Quant à sa doctrine, le « dévot » Ramsay n'est pas moins sévère :

Milton écrivit son poème pour confondre l'incrédulité de son siècle ; mais, calviniste outré, il dégrada son ouvrage par les injures puériles et insensées qu'il vomit contre l'Eglise romaine aussi bien que par le plan borné et rétréci qu'il nous donna de la Providence, et de l'amour universel de Dieu pour ses créatures <sup>63</sup>.

Il est vrai que dans une lettre à Louis Racine, à qui il veut plaire et de qui il veut faire reconnaître la fermeté de sa foi, cette sévérité peut s'expliquer par la réputation de son correspondant. On en retrouve pourtant des échos, moins rigoureux il est vrai, et tempérés par beaucoup d'admiration, dans un parallèle qu'il établit entre le *Télémaque* et le *Paradis perdu*.

En 1735 Ramsay publia dans les *Mémoires de Trévoux* un long article intitulé « Le Psychomètre », dans lequel il tente une classification des différents genres d'esprits, « esprit profond », « esprit solide », « esprit sublime », « esprit subtil », etc. A l'intérieur de ces familles d'esprits il fait un certain nombre de parallèles entre leurs représentants les plus éminents. Descartes et Newton entrent dans la catégorie des « esprits profonds », tandis que « l'esprit sublime » se reconnaît et se distingue de l'esprit profond car « son objet [...] est plutôt de perfectionner la volonté que l'entendement » <sup>63</sup>. Les représentants de cet esprit sublime sont Milton, Fénelon, et le Tasse, dont « les seuls trois poèmes épiques [...] passeront peut-être à la postérité ». Ramsay y fait un vif éloge de Milton, dont il commence par noter la force et l'ampleur du génie :

Milton ne suit pas les règles de l'épopée mais on y rencontre plus que dans aucun autre auteur les traits d'un génie vraiment créateur (p. 714).

Après avoir reproché au traducteur de n'avoir « point entendu le système du poète anglais », Ramsay définit ainsi son inspiration :

Il allie la poésie d'Isaïe à celle d'Homère sans indécence, ses fictions sont har-

61. *Voyages de Cyrus*, p. 255. Une note précise à propos de ce poème : « Il pouvait avoir du rapport au *Paradis perdu* de Milton. » Dans tout ce passage, les noms grecs représentent en fait des auteurs modernes. C'est ainsi qu'on lit une longue réfutation d'Anaximandre - Spinoza.

62. *Lettres à M. Racine*, in L. Racine, *Œuvres*, t. I, p. 437.

63. *Mémoires de Trévoux*, avril 1735, Art. XXXVIII, p. 696.

dies, son génie sublime, ses pensées élevées et ses expressions dans la langue originale d'une force et d'une variété étonnantes. Tout en lui porte le caractère d'un génie mâle et créateur (p. 716).

Ramsay met bien en évidence les sources bibliques du poème, notant que l'Écriture Sainte est pleine des mêmes images, et il souligne l'étendue de la vision du poète qui « décrit ce qui se passe dans cet intervalle de durée qui entr'ouvre les deux éternités » (p. 714).

En fait la part réservée au *Paradis perdu* dans la comparaison des trois poètes, Milton, Fénelon et le Tasse, est de loin la plus importante. Puisque c'est seulement après cette longue présentation du poème que Ramsay passe à cette comparaison, dont voici l'essentiel :

Le *Télémaque* est un poème plus régulier que le *Paradis perdu*, et le génie du poète français est plus naturel, plus délicat et plus fleuri, quoique moins hardi et moins mâle que celui du poète anglais. Le sublime de Milton consiste dans les pensées, celui de Fénelon dans les sentiments. Le premier en quelques endroits déroge à la majesté de la religion chrétienne. Le dernier ennoblit toujours la religion païenne. On trouve plus de métaphysique et de théologie dans le poème anglais. On rencontre plus de morale et de politique dans le poème français. On ne peut aimer le *Télémaque* sans être bon citoyen. On peut se plaire dans la lecture du *Paradis perdu* sans devenir meilleur chrétien ; tout y a trop l'air de fable. Milton surprend, étonne et transporte. Fénelon peint, persuade et transforme. Les images de Milton sont souvent gigantesques et outrées ; celles de Fénelon sont toujours naturelles et simples, quoique fleuries. On reproche au poète français une trop grande monotonie dans ses images, et au poète anglais une trop grande uniformité d'idées. L'enfer de Milton est plus beau que son paradis, c'est-à-dire, mieux dépeint ; l'esprit de Fénelon est toujours égal et toujours maître de son sujet, poète philosophe, politique, il réussit dans tous les genres. L'imagination du poète français ressemble à une lumière douce pure et paisible qui éclaire et chauffe sans dissoudre ni consumer ; celle de l'anglais est un feu impétueux qui épuise les forces de l'esprit en l'embrasant. En un mot Fénelon tient le juste milieu entre Milton, qui se perd souvent dans les nues, et le Tasse qui s'élève rarement au-dessus de la terre (p. 716-718).

Mais malgré ces réserves, Ramsay admire l'impétuosité du poème de Milton, et nous allons voir qu'il connaît même fort bien « les nues » dans lesquelles il lui reproche de se perdre.

Pour Ramsay, la mythologie des païens est un reflet de la mythologie chrétienne, comme toutes les mythologies orientales. Mais il donne à cette idée banale une tout autre signification que celle qui lui était d'habitude prêtée. La révélation chrétienne est supérieure aux autres croyances car elle n'a pas été obscurcie, comme les autres l'ont été pour des raisons diverses. Mais toutes les mythologies disent de façon plus ou moins nette les mêmes vérités, toutes sont en contact direct avec Dieu. La poésie orientale est née de ce contact et le *Paradis perdu* en retrouve l'inspiration :

La poésie a eu le même sort que la philosophie. Les Orientaux, les Chaldéens, et surtout les Hébreux peignaient la Nature sans la déguiser et l'animaient sans la diviniser : selon eux, tout sort de Dieu comme principe et tout doit y rentrer comme fin ; les merveilles visibles sont de faibles images de sa grandeur, et les ordres innombrables des esprits sont des émanations de sa sagesse. Le genre humain entier n'est qu'une famille de cette immense république d'intelligences dont Dieu est le père commun, chaque homme est un rayon détaché de sa source, égaré dans un coin de la nature, dérangé, agité par le vent tumultueux.



teux des passions, transporté de climat en climat par les désirs inquiets, épuré par tous les malheurs qu'il rencontre, jusqu'à ce qu'il devienne comme une vapeur subtile qui remonte aux régions supérieures d'où il est tombé. Voilà une source féconde d'idées lumineuses et d'expressions sublimes telles que nous les trouvons dans l'Écriture Sainte et dans le poème anglais de Milton qui a copié ces images <sup>64</sup>.

Ce texte, qui ne vient pas du journal jésuite, fait voir toute l'originalité de Ramsay. Une telle interprétation spiritualiste, cette vision d'une grande chaîne mystique des êtres, est l'idée de base des *Voyages de Cyrus*. Et il est significatif que l'auteur de cet ouvrage croie reconnaître la même inspiration dans le *Paradis perdu*, qui est, tout autant que le *Télémaque*, son modèle.

Parce qu'il s'agit d'un récit de voyage, et d'un voyage au cours duquel un jeune prince accède à la connaissance de la sagesse, on a vu dans le roman de Ramsay — si on peut appeler ainsi cet écrit — une sorte de nouvelle mouture du *Télémaque* <sup>65</sup>. Mais c'est ignorer l'originalité du livre. Cette *Cyropédie* nouvelle manière est une sorte de récit d'initiation : à travers les différentes mythologies païennes le jeune Cyrus s'initie en effet aux grandes vérités de l'Écriture Sainte, et est amené à en comprendre à la fin la Révélation. Dans toutes les religions païennes les initiés ont une connaissance un peu voilée de la même vérité : chaque livre du roman (qui en comprend huit) est consacré à une de ces mythologies, et reprend à peu près le même récit. Daniel résume à la fin la grande leçon du livre, parlant au nom des Hébreux :

Chaque nation a ses allégories, nous avons aussi les nôtres : ceux qui ne les comprennent pas regardent notre histoire du fruit défendu et du serpent qui parlait comme des fables plus absurdes que la mythologie des Perses, des Egyptiens et des Grecs sur la chute d'Arimane, sur la révolte de Typhon, sur les pommes d'or du jardin des Hespérides. Toutes ces allégories sont fondées sur la même tradition plus ou moins déguisée. Les hommes faibles de chaque religion s'attachent à la lettre qui tue et les impies s'en moquent ; mais les uns et les autres n'entendent pas l'esprit qui vivifie <sup>66</sup>.

S'il était banal autour de 1730 d'affirmer que la mythologie antique présente un reflet dégradé des vérités bibliques, l'explication qui en était généralement donnée consistait à supposer que par un moyen quelconque les peuples de l'antiquité avaient eu connaissance de l'Écriture Sainte, et en particulier des livres mosaïques. Mais Ramsay ne croit pas en cette explication, comme il le déclare dans son *Discours sur la mythologie des Païens* :

64. *Voyages de Cyrus*, Préface, p. xv. Cf. les propos que Raphaël tient à Adam au Chant V du *Paradis perdu* :

... time may come when men  
With Angels may participate, and find  
No inconvenient Diet, nor too light Fare ;  
And from these corporal nutriments perhaps  
Your bodies may at last turn all to Spirit,  
Improv'd by tract of time, and wing'd ascend  
Ethereal, as wee...

(P.L. V. 493-499.)

65. A commencer, dès 1728, par le Père Routh, qui avant de s'occuper du *Paradis perdu* avait consacré des *Lettres critiques* au *Voyages de Cyrus*, et appelé cet ouvrage « un second *Télémaque* » (p. 4).

66. *Voyages de Cyrus*, texte de 1730, p. 320. On remarquera à quel point un tel texte est opposé à Voltaire.

Les Juifs et leurs livres furent trop longtemps cachés dans un coin de la terre pour devenir la lumière primitive des nations : il faut remonter plus haut, jusqu'au déluge même (p. 89).

Donc ce n'est pas par une diffusion de l'Ecriture Sainte que s'explique l'accord entre les mythologies, mais par une « tradition universelle » mystérieusement transmise :

Ces vérités nous ont été transmises de siècle en siècle depuis le déluge jusqu'à présent par une tradition universelle ; les autres nations ont obscurci et altéré cette tradition par leurs fables ; elles n'a été conservée pure que dans les livres sacrés, dont on ne saurait disputer l'autorité avec aucune ombre de raison (p. 89).

Ce fut, bien entendu, le rôle des initiés de transmettre cette « tradition universelle », qui est indépendante des églises, trop soucieuses de la « lettre », comme ce sera leur devoir de retourner à Jérusalem pour y rebâtir le temple, ainsi qu'il est indiqué à la fin des *Voyages de Cyrus*. On comprend que ce mysticisme maçonnique ait pu rendre la religion de Ramsay suspecte <sup>67</sup>.

Ramsay n'est donc pas de ceux qui reprochent à Milton le mélange des mythologies païennes et chrétiennes. Il retrouve au contraire dans le *Paradis perdu* la même « tradition fondamentale », et comme, dans les *Voyages de Cyrus*, Ramsay insiste surtout sur le fait que chaque mythologie raconte de manière voisine le même mythe de la chute de l'homme, il est amené à s'inspirer plus d'une fois du poème anglais, tout en le tirant vers un spiritualisme mystique qui n'est pas celui de Milton. Au troisième livre, par exemple, quand la véritable religion des Egyptiens nous est révélée, nous apprenons que l'homme vivait d'abord dans un état d'innocence, état heureux dans lequel des dieux descendaient souvent converser avec lui, et pendant lequel l'ordre de l'univers et l'ordre intérieur de l'homme étaient en parfaite correspondance. Cet état n'était d'ailleurs qu'une étape puisque l'homme devait sans doute s'envoler ensuite dans les astres, et vers d'autres cieux et connaître d'autres métamorphoses. Le péché originel fut d'abord l'œuvre de Typhon, prince des génies qui voulut escalader et conquérir le ciel et fut précipité au centre de la terre, mais du centre de la terre, les génies condamnés « sortirent de leur abîme », percèrent l'œuf du monde », et c'est à partir de là que la nature se dégrada et que l'homme connut sa situation déchue. On se doute qu'un tel récit comprend beaucoup plus de résonances miltoniennes que de souvenirs du *Télémaque*. Mais d'un Milton mystique : si l'idée d'une possible métamorphose de l'homme en ange se trouve bien dans le poème anglais, elle n'est guère formulée qu'en passant, comme une rêverie sur les possibilités humaines si le péché n'avait pas été commis. Dans Ramsay cette idée est essentielle.

Ainsi au sixième livre Pythagore raconte à Cyrus les mystères de la mythologie grecque telle que la chantait Orphée. L'âge d'or y est un reflet assez plat de l'Eden, non cependant sans réminiscence nette du texte anglais :

Pendant le siècle d'or les habitants de la terre vivaient dans une innocence par-

67. Cf. dès la publication des *Voyages de Cyrus*, Routh, *op. cit.*, Troisième Lettre.

faite. Tels que sont les Champs Élysées pour les héros, tel était alors l'heureux séjour des hommes ; on n'y connaissait point les intempéries de l'air ni le combat des éléments ; les Aquilons n'étaient pas encore sortis de leurs grottes profondes ; les Zéphirs seuls animaient tout par leurs douces haleines ; on n'y ressentait jamais ni les ardeurs de l'été ni les rigueurs de l'hiver ; le printemps couronné de fleurs s'unissait à l'automne chargé de fruits...<sup>68</sup>.

Dans ce lieu de délices vivent des êtres qui ne sont pas exactement des êtres, et la rêverie de Ramsay brochant sur le *Paradis perdu* s'en éloigne sensiblement :

Les âmes n'étaient pas emprisonnées alors dans un corps mortel et grossier comme aujourd'hui ; elles étaient unies à un corps lumineux, céleste, éthérien qui leur servait de char subtil pour voler dans les airs, s'élever jusqu'aux astres et se promener dans toutes les régions de l'immensité. Tantôt ces premiers hommes se reposant dans les bocages odoriférants goûtaient les plaisirs purs de l'amitié ; tantôt assis à la table des Dieux, ils se rassasiaient de nectar et d'ambrosie ; quelquefois Jupiter suivi de toutes les Divinités attelait son char et les conduisait au-dessus des Cieux. Les poètes n'ont point connu ni célébré ce LIET SUPREME (p. 212).

Cette rêverie mystique sur l'état prélapsarien va très au-delà de la description miltonienne, et Ramsay le souligne lui-même : le paradis terrestre prend chez lui une valeur suprême, qu'il n'a nullement pour le poète anglais. Mais cela n'empêche en rien Ramsay de décrire certains signes de la chute en se souvenant du *Paradis perdu*. Son paradis terrestre hellénistique est peuplé de « bergères », parfois aimées des Dieux. Quand les hommes se mettent à perdre « leur goût pour la vérité pure », et à diviser « l'amour du plaisir d'avec l'amour de l'ordre ».

Alors les bergères se regardent dans les fontaines, et deviennent idolâtres de leur propre beauté, chacune n'est plus occupée que d'elle-même (p. 212).

Le geste de l'Eve miltonienne, qui est un des détails du poème le plus souvent rappelé pendant tout le siècle, nous montre que dans tous ces récits, Ramsay n'oublie jamais le texte de Milton.

Plus que des rapprochements de détails, ce qu'il dit du *Paradis perdu* montre comment la lecture qu'il en fait tire vers ses propres vues celles du poète anglais. Un passage du « Psychomètre » est à cet égard révélateur :

Comme il [Milton] possédait parfaitement le système des Orientaux et des Egyptiens, il regarde l'enfer comme une planète analogue à la nôtre mais perdue dans un coin de l'immensité, privée de lumière ou du moins éclairée seulement par des flammes dévorantes, et séparée par le chaos de la sphère du soleil et des astres ; il adopte aussi une opinion commune à plusieurs anciens, que tous les esprits angéliques, fidèles ou rebelles, sont unis à un véhicule de matière plus ou moins subtil, lumineux et incorruptible. Il semble enfin avoir eu quelque idée d'un système renouvelé depuis peu et qui prétend que les différentes mythologies des païens ne sont que des émanations plus ou moins dégradées ou défigurées de la vraie théologie enseignée par le Protoplaste à ses enfants et répandue parmi les différentes nations à mesure que le genre humain se multiplia et couvrit la face de la terre. En conséquence de ces trois principes, il corporalise tous les objets, il fait trouver dans la sphère des anges et des démons, des

68. *Op. cit.*, p. 211. Pour la fin de ce texte, voir *P.L.* V, 394-395.

montagnes, des vallons, des rivières et des corps semblables à ceux de notre terre ; l'Écriture Sainte est pleine de ces images (p. 715-716).

Ainsi Ramsay souligne le matérialisme chrétien de Milton, qu'il présente comme la reprise d'une idée antique (il songe sans doute aux matérialistes grecs) et nullement contradictoire avec cette grande tradition dont le poète anglais « semble » avoir eu l'intuition, et que lui-même se charge de transmettre.

Partageant ses idées sur la mythologie des païens, et conscient de tout ce qui unit les familles des hommes, « immense république d'intelligences dont Dieu est le père commun », Milton, pour Ramsay, est dans la lignée du poète-mage Orphée. Il sait remonter, pour citer cette ode maçonnique que Ramsay mentionne dans son célèbre Discours.

A ce vrai Sublime,  
A la première Vérité,  
A l'essence pure et divine,  
De l'âme céleste origine,  
Source de vie et de clarté<sup>69</sup>.

A ce niveau de lecture, Ramsay oublie le « calvinisme outré » de Milton, et ses petites défaillances. Dans l'auteur du *Paradis perdu*, il veut voir d'abord un frère en initiation.

### Conclusion.

Pour diverses que soient les réactions au poème de Milton, nous pouvons toutefois distinguer deux grandes attitudes en face du *Paradis perdu*, en précisant que la frontière entre les deux n'est pas toujours très nette, et que parfois un même lecteur de poème est partagé. Ces deux attitudes correspondent aux deux tendances devant le sublime que nous avons notées au début de cette étude, ce qui n'est pas surprenant puisque de l'avis général, c'est d'abord du point de vue du sublime qu'il faut considérer le poème de Milton, et dans tout le cours du siècle, on lui applique l'épithète de sublime. Certains critiques, donc, jugeant le poème selon des critères dont nous avons dit qu'ils nous paraissent essentiellement mondains et liés à une certaine idéologie aristocratique, sont résolument hostiles à cet effort solitaire que représente la poésie miltonienne. Derrière les reproches de mauvais goût, d'inconvenances, de démesure, on devine le refus de la remise en cause de tout un ordre à la fois religieux et social. Il n'y a point de baroque qui ne soit l'expression d'une profonde angoisse : le refus du baroque est d'abord la négation de cette angoisse, ce qui revient à affirmer contre le poème la stabilité d'un ordre que celui-ci remet profondément en question.

A cet égard cette critique à la fois mondaine et catholique est évidemment très voisine de celle de Voltaire : que ce soit comme barbare (étranger), calviniste, sectaire ou fanatique, pour elle l'auteur du *Pa-*

69. Discours, in *Asträa*, 1907, p. 124.



*radis perdu* est quelqu'un d'un autre monde, ou, pour reprendre la métaphore voltairienne, d'une autre sphère. Le rococo va d'abord être un art — et une mentalité — qui, chrétien ou non, se replie sur soi, s'enferme dans sa coquille. Nous allons voir qu'il n'admet le poème anglais que dans la mesure où il peut l'intégrer à son univers. C'est du reste une des caractéristiques de la traduction de Dupré de Saint-Maur d'avoir commencé cette intégration. Mais cette traduction laisse voir aussi ce qu'il y a de différent et de nouveau dans le poème, et à partir d'elle, une autre lecture va y voir un grand exemple de renouvellement de la poésie. Au lieu de s'enfermer dans le cercle, elle essaie d'en briser les limites, et oppose une attitude d'ouverture au repli de l'autre critique. Elle veut être moins sensible à ce qui la sépare du *Paradis perdu* qu'à ce qui rapproche le poème anglais de la poésie religieuse, c'est-à-dire l'inspiration fondamentalement chrétienne de Milton. Une telle lecture du poème est le signe d'une crise qui détruit le compromis classique entre religion et littérature : en donnant comme modèle un poème qui traite un type de sujet que le classicisme avait écarté, les *Mémoires de Trévoux* témoignent d'un impérialisme religieux qui rompt cet équilibre, et conteste, par la critique de la conception traditionnelle de l'héroïsme, l'ordre social que ce compromis reflétait. A travers critiques et imitations du *Paradis perdu*, nous retrouverons le malaise — malaise qui va jusqu'à l'angoisse — et les exigences de la littérature religieuse du siècle, qui l'amènera à une sorte de baroque tourmenté et fiévreux.

Ramsay pousse à la limite cette tendance, et du même coup la transforme. Le poème est lu par lui à la lumière d'une religiosité mystique plus ambitieuse que rigoureuse. La direction qu'il indique ne sera guère suivie en France : le poème qui a inspiré Swedenborg<sup>70</sup> n'a pas, semble-t-il, rencontré beaucoup d'échos dans l'illuminisme français. Mais nous retrouverons après 1750 cette religiosité chez un certain nombre d'admirateurs de Milton ayant, à la différence de l'Ecossais, rompu avec le christianisme. En considérant que le matérialisme qu'il discerne chez Milton n'est pas incompatible avec la grande révélation divine indépendante de toutes les Eglises, et en insistant sur l'unité de l'origine des religions humaines, Ramsay ouvre à la spéculation un domaine sans limites.

70. Sur Swedenborg, voir le livre de Martin Lamm, et en particulier le Chapitre VII, qui note tout ce qui rapproche le *Liber divinus de cultu et amore Dei* du *Paradise Lost*.

## NOTES COMPLEMENTAIRES

### 1. *Le Paradis perdu et le Paradis reconquis.*

Dans le sillage de la traduction de Dupré, l'abbé Mareuil publia en 1730 une traduction en prose du *Paradis reconquis*, suivi de « quelques autres pièces de poésie » du même auteur. Très exactement *Lycidas*, *l'Allegro*, *Il penseroso*, *Sur la Fête de Noël*. Ces derniers poèmes, considérés par le traducteur comme « pleins d'esprit et d'un goût délicat » (Préface, XIX) n'attirèrent pas l'attention. Quant au *Paradis reconquis*, il fut défendu par l'abbé Mareuil dans sa Préface. Se souvenant de l'affirmation de Fenton, que Milton préférerait ce dernier ouvrage à sa grande épopée, le traducteur développe les raisons qu'a pu avoir le poète, et cette défense du *Paradis reconquis* se présente largement comme une attaque du *Paradis perdu*.

L'abbé Mareuil y reconnaît que pour composer ce dernier poème, il a fallu à Milton « plus de feu, plus de fécondité d'imagination » que pour le poème de Jésus-Christ. Mais il ajoute aussitôt que le poète devait avoir de bonnes raisons pour préférer ce dernier ouvrage :

Peut-être goûtait-il moins alors cette espèce de merveilleux outré que la belle nature et le bon sens désavouent, et qui bien loin de surprendre agréablement la raison, la jette dans un étonnement d'autant plus révoltant pour elle qu'elle n'y voit nulle vraisemblance. Ce merveilleux grotesque peut divertir dans les peintures d'un Callot, dans le *Gargantua* d'un Rabelais, mais dans une épopée il trouve peu d'admirateurs. Peut-être l'Homère anglais avait-il reconnu [...] qu'il ne convenait pas à un poète chrétien de présenter des Anges sous des idées païennes dans une poésie sainte, que par conséquent de purs esprits qui se mettent en sang à coups de sabres, se traînent le corps fendu depuis la tête jusqu'aux hanches, mènent à leur suite des trains d'artillerie contre d'autres esprits leurs adversaires, et dans l'empyrée se jettent des rochers, des montagnes, des forêts à la tête les uns des autres, sont dans un poème sacré des parties hétérogènes qui le défigurent. (*Op. cit.*, Préface, VI-VII.)

L'abbé Mareuil a, on le voit, lu Voltaire et Constantin de Magny. A ce merveilleux excessif, conséquence en partie pour lui des erreurs religieuses du poète, il oppose l'imagination « plus sobre et plus soumise » du *Paradis reconquis*, qui, « dans sa simplicité a ses grâces et son sublime ». (*Ibid.*, X.) Il estime également que « la religion y est beaucoup mieux servie que dans le *Paradis perdu* ». (*Ibid.*, X.)

Cet éloge, somme toute assez limité, du *Paradis reconquis* sert surtout de prétexte à une mise en cause du *Paradis perdu*. Mais il ne rencontrera pas grand écho, et la comparaison entre les deux poèmes — rarement faite car on ne parle guère du deuxième volet du diptyque — ne tourne pas à l'avantage du dernier. Desfontaines considère que malgré les « magnifiques descriptions » et les « traits ingénieux et sublimes », il s'agit d'un sujet inattendu et impossible, et il ajoute : « D'ailleurs je vous avoue que toutes ces fictions, aussi bien celles du *Paradis perdu*, me paraissent très indécentes. L'imagination devrait, ce me semble, respecter de pareils sujets et n'y jamais toucher. » (*Nouvelliste du Parnasse*, t. I, Lettre XIV, p. 275.) Le Père Routh, qui consacre sa dernière *Lettre critique* à ce poème, veut bien reconnaître que « s'il n'a point ces beautés éblouissantes qui donnent tant d'éclat au *Paradis perdu*,

en récompense il a moins de défauts, et ces défauts sont moins choquants ». (*Op. cit.*, p. 251.) Mais il considère que le titre en est mal choisi, car l'épisode seul de la tentation ne suffit point à assurer la victoire du Christ et la rédemption de l'homme. Surtout la matière en est trop « sèche et ingrate » pour constituer un véritable poème épique. Il s'agit bien plutôt d'« un récit simplement historique, une espèce de paraphrase de ce que l'Evangile nous apprend sur les tentations de Jésus-Christ ». (*Ibid.*, p. 259.) Par ailleurs le poème lui paraît souffrir d'une « languissante uniformité » et d'une « opposition constante entre le titre du poème et le sujet qu'on y traite ». (*Ibid.*, p. 261.) Donc, même s'il n'en a pas les défauts, il reste pour Routh, très inférieur au *Paradis perdu*.

Cette opinion du Père Routh semble avoir été celle de tout le siècle. A de rares exceptions près, comme celle de l'abbé Lancelin qui publia en 1755 une imitation en vers du *Paradis reconquis* (*Le Triomphe de Jésus-Christ dans le désert*, poème sacré en XII chants) et qui reprend dans sa préface les arguments de Mareuil en faveur de ce poème, mais sans pour autant déprécier le *Paradis perdu* qu'il admire beaucoup, le poème de Milton a été méprisé ou ignoré. La traduction de Mareuil est médiocre, mais surtout, sans doute, le lecteur n'y trouvait point les grandioses imaginations qui l'attirèrent de plus en plus dans le *Paradis perdu*, ni une mythologie aussi riche, ni le même intérêt humain. L'austérité et le dépouillement du poème joints à l'extrême platitude de la langue du traducteur firent qu'on n'en parla point.

## 2. La parodie d'Alexis Piron.

La parodie est une rançon de la popularité. Elle est en même temps une conséquence de la critique « mondaine » du poème, et une forme de refus. A cet égard, le parodiste de Milton le plus important est Voltaire, qui avait vu dès 1727 que le sujet du *Paradis perdu* pouvait faire un sujet de vaudeville, et qui a parodié plusieurs passages du poème dans la *Pucelle*. Alexis Piron, qui prétendait rivaliser avec Voltaire en causticité et qui se fit une réputation d'amuseur, écrivit une parodie du début de l'épopée anglaise qui fut publiée, avec d'autres inédits du même auteur, au 19<sup>e</sup> siècle. Je n'en citerai que quelques extraits. Voici une strophe qui imite l'invocation à la Muse sacrée :

Vous en qui Virgile et Moïse  
Mirent leur foi,  
Dieux de la Fable et de l'Eglise,  
Inspirez-moi !  
Comme Ossa jadis eut sa place  
Sur Pélion,  
Horeb et Sinaï j'entasse  
Sur l'Hélicon.  
(Strophe 2, complément de ses  
*Œuvres inédites*, p. 312.)

Cette tentative parodique contient en même temps une critique, que Piron souligne par une note selon laquelle « L'auteur anglais, en homme de sa nation, mêle à tout moment, sans goût et sans décence, le sacré et le profane ». Piron n'a donc pas une idée très favorable du poème.

Sa parodie peut faire cependant douter qu'il soit bien qualifié pour donner des leçons de goût. Voici la description qu'il fait des démons :

Ils ont la peau d'un rôl qui brûle,  
Le front cornu ;  
Le nez fait comme une virgule,  
Le pied crochu,  
Le fuseau dont filait Hercule  
Noir et tortu ;  
Et pour comble de ridicule,  
La queue au c...  
(*Ibid.*, p. 313, Strophe 8.  
Les points de suspension  
sont de Piron ou de son  
éditeur.)

Voici enfin la vision que Satan a de l'enfer, quand il le contemple du rivage :

Tels que des milliers d'écrevisses  
 Dans des chaudrons,  
 Ou que des grands pans de saucisses  
 Sur les charbons,  
 Tel il voit, dans le vaste abîme,  
 De cent façons  
 Rôtir et bouillir de son crime  
 Ses compagnons.  
*(Ibid. Strophe 16.)*

Ces strophes donnent, je pense, une idée suffisante du ton du *Paradis perdu* mis sur l'air d'une chanson populaire (le titre précise qu'il s'agit d'une chanson, à chanter sur l'air « Amis, ne parlons plus de guerre, parlons d'amour »). Remarquons simplement qu'à cette vision à tous égards rétrécissante du poème, correspond cette strophe courte, octosyllabes et vers de quatre syllabes mêlés, comme la parodie voltairienne utilise le décasyllabe. Cette tendance de la parodie à utiliser un rythme saccadé confirme par l'absurde ce que nous disions à propos de la traduction en alexandrins du poème.

### 3. *Opinions du marquis d'Argens.*

Quelques années après les critiques étudiés dans ce chapitre, le marquis d'Argens mentionne Milton et le *Paradis perdu* dans ses *Lettres Juives* (1738). Il signale que Milton (comme d'autres auteurs étrangers, Pope, Guarini et le Tasse, par exemple) est traduit et lu dans d'autres langues que la sienne (t. III, p. 330), mais estime que les beautés » de son poème (pas plus que celles de Voltaire et du Tasse) n'égale pas celles d'Homère et de Virgile. Mais la comparaison avec ces poètes n'est pas toujours défavorable :

Si les Anglais n'ont point de bons historiens, ils ont en revanche d'excellents poètes. Tu connais, mon cher Isaac, le *Paradis perdu* de Milton. Ce poème n'a point toutes les beautés de l'*Enéide* ; mais je t'avoue que je l'aime beaucoup mieux que la *Gerusalemme liberata* del Tasso. Il me paraît que le poète anglais s'est servi plus avantageusement de la religion. Je ne crois pas qu'on trouve dans Virgile et dans Homère rien de plus sublime que le portrait que fait Milton de l'Être éternel, qui va combattre contre les Anges rebelles « Le Tout-Puissant, dit-il, prit ses armes des mains de la Terreur. » Cette idée a quelque chose de majestueux ; et dès qu'on ose faire combattre la Divinité, et l'introduire comme un simple héros dans une bataille, on ne peut lui donner un écuyer qui convienne mieux que la Terreur. » (*Op. cit.*, p. 182-183.)

Ce commentaire s'applique en fait davantage à la traduction de Dupré qu'au poème lui-même, car c'est cette traduction que cite d'Argens, et dans un passage où elle est assez loin de l'original (cf. *P.L.* VI, 824). D'Argens n'est pas du reste un grand miltonien : il ne fait aucune mention du poème dans ses *Réflexions sur le goût* (1743), dans lesquelles il parle abondamment d'œuvres poétiques.

Il connaît en revanche les œuvres en prose, car il cite d'une manière très approximative dans les mêmes *Lettres Juives* le passage de l'*Aéropagitica* dans lequel Milton exclut le papisme de la tolérance générale. (*Op. cit.*, p. 108. Cf. pour le texte de Milton, éd. Lutaud, p. 216.)



## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

### TEXTE

- D'ARGENS, Jean Baptiste, marquis : *Lettres juives*, La Haye, 1738, 6 vol. in-8°. *Réflexions historiques et critiques sur le goût*, Amsterdam, 1734, in-8°.
- BACHAUMONT, Louis Petit de : *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, 1762 jusqu'à nos jours*, Londres, 1780-89, 36 vol. in-12.
- DUPRE de SAINT-MAUR, Nicolas-François : *Le Paradis perdu de Milton*, poème héroïque, trad. de l'anglais avec les Remarques de M. Addison, Paris, 1729, 3 vol. in-12.
- GREEN, George Smith : *The State of Innocence and Fall of Man, described in Milton's Paradise Lost*, Londres, 1745.
- GROS de BOZE, Claude : *Discours* prononcé dans l'Académie française à la réception de M. de Moncrif et de M. Dupré de Saint-Maur, Paris, 1734, in-4°.
- GUEUDEVILLE, Nicolas : *Idée d'une république heureuse ou l'Utopie de Thomas Morus*, Amsterdam, 1730, in-12.
- LANCELIN, abbé : *Le Triomphe de Jésus-Christ dans le désert*, Paris, 1755, in-12.
- MAREUIL, Pierre : *Le Paradis reconquis*, et quelques autres ouvrages de Milton, traduit de l'anglais, Paris, 1730, in-12.
- PIRON, Alexis : *Complément de ses Œuvres inédites*, édité par H. Bonhomme, Paris, 1866, in-16.  
*Œuvres complètes*, publiées par Rigoley de Juvigny, Paris, 1776, 7 vol. in-8°.
- RAMSAY, André-Michel, chevalier de : *Discours de la poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque*, en tête de l'édition des *Aventures de Télémaque* de Fénelon, Paris, 1717, 2 vol. in-12.  
*Voyages de Cyrus*, avec un discours sur la mythologie, Paris, 1727, 2 vol. in-8°.  
*Voyages de Cyrus*, nouvelle édition avec un Discours sur la théologie et la mythologie des païens, Londres, 1730, in-4°.  
« Le Psychomètre », in *Mémoires de Trévoux*, avril 1735, Art. XXXVIII, p. 696.  
Discours, in *Asträa*, Leipzig, 1907, p. 116.
- ROLLI, Paolo : *Remarks upon M. Voltaire's Essay, ou Examen de l'Essai de M. de Voltaire sur la poésie épique*, trad. par l'abbé Antonini, Paris, 1728.
- ROLLIN, Charles : *Traité des Etudes*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, 1730-31, 4 vol. in-12.  
*Pensées de M. Rollin* sur plusieurs points importants de littérature, de politique et de religion, recueillies de son *Histoire ancienne* et de son *Traité des Etudes* par M. l'abbé Lucet, Paris, 1780, in-12.

## ETUDES

- CHEREL, Albert : *Un aventurier religieux au 18<sup>e</sup> siècle : André-Michel Ramsay*. Paris, 1926, in-16.
- DORRIS, George E. : *Paolo Rolli and the Italian circle in London, 1715-1744*, La Haye - Paris, 1967, in-8°.
- FASSINI, Sesto : « Paolo Rolli Contro il Voltaire », in *Il Giornale storico della letteratura italiana*, 1907, p. 83-98.
- HENDERSON, G. D. : *Chevalier Ramsay*, Londres, 1952, in-8°.
- LAMM, Martin : *Swedenborg*, Paris, 1936, in-8°.
- VALLESE, Tarquinio : *Paolo Rolli in Inghilterra*, Milan-Genève, 1938, in-8°.

## LE PARADIS PERDU DANS L'UNIVERS ROCOCO

## I. LE « PARADIS PERDU » AU THEATRE

A. *L'Adam et Eve de Tanevot, ou l'impossible tragédie.*

Peut-être est-ce le fait que Voltaire et Routh avaient rappelé que Milton eut un moment l'intention de faire de son œuvre une tragédie qui a poussé Alexandre Tanevot à adapter l'épopée au théâtre. Ou du moins à lui donner la forme d'une pièce de théâtre, car je doute beaucoup qu'il ait jamais imaginé qu'on puisse représenter sur une scène sa tragédie d'*Adam et Eve*, dont une première version parut en 1742 et la version définitive en 1752<sup>1</sup>. Le sous-titre de cette tragédie indique expressément qu'elle est « imitée de Milton », comme du reste la lecture du texte le montre à l'évidence. Tout oubliée qu'elle est aujourd'hui, elle constitue pour nous un document intéressant : c'est une lecture de l'épopée très inspirée de l'esprit de la critique que nous avons qualifiée de mondaine. Il transforme le poème en une tragédie de type racinien pour mettre au goût d'un public qui accepte mal l'œuvre anglaise l'essentiel de la leçon chrétienne du *Paradis perdu*.

1. *Les discordances dans le ton.*

Son entreprise ne manque pas de hardiesse : la tragédie sacrée lui paraît à la fois répondre à son souci d'édification religieuse et comme le moyen de sortir des éternels sujets antiques. Et en même temps, il tient à écrire une tragédie conforme aux règles du classicisme français, et à faire entrer dans ce cadre strict la plus grande part du poème anglais. Il a concentré l'action en un seul lieu, le jardin d'Eden, et une seule journée, celle de la chute. La pièce commence au lever du soleil, avec l'arrivée de Satan, et se termine le soir, par la venue de Michel qui chasse Adam et Eve du paradis terrestre. Comme dans une tragédie classique le quatrième acte est le point culminant de l'action et la catastrophe : c'est celui de la séduction et du péché d'Eve. Et les dis-

---

1. L'édition de 1742 fut publiée à Amsterdam ; celle de 1752 à Paris. Le texte de l'édition parisienne est assez différent de celui de l'édition hollandaise, et il se peut que celle-ci ait été une édition pirate, puisque l'éditeur indique lui-même qu'il a publié la pièce sans avoir consulté l'auteur, et que, comme le manuscrit lui a été communiqué par un ami de l'auteur, son édition pourrait comporter des fautes. Ou bien c'était un ballon d'essai, qui a permis à Tanevot d'améliorer son texte pour l'édition définitive et unique de 1752, la seule dont je m'occuperai.

cours, par l'évocation des événements antérieurs, permettent à Tanevot de faire entrer dans la pièce les grands moments du *Paradis perdu*. Au deuxième acte, Moloch rappelle à Satan la délibération du Conseil infernal, et condense en quatre vers le discours de Bélial, en quatre vers celui de Mammon, etc. La guerre des Anges est racontée par Raphaël au troisième acte, et le voyage de Satan par Moloch au premier. Ainsi Tanevot essaie-t-il d'intégrer à sa pièce le merveilleux de l'épopée. La tragédie est constituée d'une série de discours qui rappellent le passé à des personnages qui souvent le connaissent très bien, et l'exposition dure trois actes. Mais en même temps la pièce a toute la concision classique, puisqu'elle comprend un peu moins de 1700 vers. On croirait lire une sorte de résumé analytique du poème de Milton.

Cette brièveté n'empêche nullement une impression de prolixité. Car tous les discours ne font en rien avancer l'action, et une exposition de trois actes paraît d'autant plus interminable que le caractère très schématique de l'évocation des événements extra-terrestres ne permet aucun déploiement d'imagination. Tanevot perd tout le bénéfice de la concentration tragique sans que pour autant le champ illimité de la structure épique s'impose. Et non seulement ces deux structures se superposent mal, mais dans les discours comme dans l'action, elles entrent en conflit, conflit qui ruine le dessein même de Tanevot.

Apparemment incapable de sortir d'un type de discours très conventionnel, Tanevot essaie de donner au ton de ses personnages la dignité qui convient à des héros princiers. Le résultat est souvent curieux. Ainsi Eve commence-t-elle le récit du songe de sa nuit avec une solennité digne d'Athalie :

Cette nuit (non jamais je n'en eus de pareille !)  
Une voix séduisante a frappé mon oreille...

(P. 16.)

Comme si, nouvellement créée dans le jardin d'Eden, elle pouvait comparer avec d'autres nuits agitées ! Ou bien encore nous la voyons attentive à sa « gloire », comme une reine qui veut garder son rang. Tous les autres personnages parlent dans le même style. Gabriel, découvrant Satan dans le paradis terrestre, fait preuve d'une indignation qui ne va pas sans naïveté :

Traître, te voilà donc ! et comment oses-tu  
Paraître dans des lieux qu'habite la vertu ?

(P. 56.)

La discordance entre le ton et le sujet produit d'autres effets de comique involontaire. Après le péché, Adam voyant s'approcher Eve, exprime noblement son courroux :

Mais que me veut encore l'épouse infortunée  
Dont le fatal orgueil change ma destinée ?

(P. 59.)

Mais ses griefs prennent une résonance étrange :

Pouvais-tu d'un reptile écouter les discours ?

(P. 60.)



Le sujet impose donc des éléments qui ne peuvent pas se prêter au style choisi par Tanevot. Il est rare qu'un personnage de tragédie se mette à parler aux oiseaux, comme le fait Adam, et il entre mal dans ce même univers tragique que le crime constituant la catastrophe soit le fait de manger un fruit qui n'est même pas empoisonné. On oscille donc entre la tragédie du palais et un féérique pastoral qui ne parvient pas à s'exprimer, et le résultat est une fâcheuse impression de disparate.

## 2. *Les discordances dans l'action.*

Le cercle fermé dans lequel évoluent les personnages de la tragédie racinienne est le signe de l'implacable fatalité qui pèse sur leur destin. Une telle fatalité n'est pas conciliable avec la liberté qui seule peut donner un sens au péché d'Adam et Eve. Le jardin d'Eden ne saurait être un cercle fatal dans lequel ils seraient enchaînés à leur destin, et le péché ne peut avoir quoi que ce soit d'inéluctable. Tanevot le sait, d'où la rupture entre le quatrième acte, où il est commis, et les actes précédents, et l'inutilité de tous les discours de ces actes. Dans la tragédie, le discours emprisonne les personnages comme un piège, mais ici, Eve ne doit pas même être prisonnière des mots. Aussi le drame tombe-t-il sur elle d'une manière inattendue et l'impression de gratuité est totale. Tanevot n'a pas su reproduire la savante gradation miltonienne, et montrer les germes du péché dans la complaisance d'Eve pour elle-même, le songe, la dispute entre celle-ci et Adam qui mène à son isolement. Il a entièrement supprimé la dispute des époux : c'est par hasard qu'Eve se trouve seule. Quant au songe, Tanevot lui donne une valeur prémonitoire beaucoup plus précise que dans Milton, mais cette prémonition est toute extérieure. Et comme il ne correspond à rien, il est bien vite oublié. Quand Satan vient tenter Eve, elle est heureuse, attendant le retour de son époux et mettant des fleurs dans ses cheveux pour lui plaire. C'est la surprise d'une innocente par un roué.

Pour donner au péché plus de dignité, Tanevot transforme la rencontre entre Eve et le serpent en une suite de tirades où se déploie tout l'art de l'éloquence. Dès lors, Eve apparaît comme à la fois sottie et guindée. Sottie, car le ton très oratoire et sans souplesse des louanges du serpent font que celles-ci deviennent des flatteries si énormes que leur caractère mensonger saute aux yeux. Guindée, car au moment où elle devrait être emportée par un vertige de la raison et des sens, elle prononce un discours délibératif auquel ne manque aucune des figures de style convenues : exclamations, anacoluthes, interrogations oratoires :

Le serpent a raison : la loi n'oblige pas.  
 Mais quoi ! si la lumière allait m'être ravie  
 Au moment... Quelle erreur ! A-t-il perdu la vie ?  
 (P. 52.)

Malgré le soin mis à garder, dans cette scène de la tentation, les éléments essentiels du récit miltonien, ceux-ci perdent une bonne partie de leur signification : toute l'intériorité du péché disparaît. Le ton tragique de Tanevot en a fait une absurde cérémonie d'apparat.

Assez curieusement pour un auteur dont le souci essentiel est celui

d'édification religieuse. Tanevot ne semble pas porter au péché en soi un très grand intérêt. Il est frappant par exemple qu'il ne présente pas le péché d'Adam. Nous apprenons que ce dernier a suivi Eve uniquement parce que Satan en informe Moloch, un peu comme une chose allant de soi :

Eve a su m'épargner la moitié de l'ouvrage ;  
Séduite, elle a d'Adam assuré le naufrage ;  
Elle a fait, près de lui, l'office du serpent ;  
Il l'écoute, il combat, il hésite, il se rend.

(P. 55.)

Nous aurions aimé assister à cette séduction d'Adam. Mais la description qu'en donne Satan nous fait comprendre pourquoi Tanevot ne l'a pas montrée : c'est qu'elle est exactement semblable à celle d'Eve, et qu'il n'a pas voulu se répéter. Du point de vue miltonien, on peut considérer qu'il manque la part la plus importante de la Faute, celle de la lucidité et de la faiblesse d'Adam qui se perd en toute connaissance de cause. Mais là encore, Tanevot ne retient que l'extérieur. Le péché est pour lui dramatique, mais nullement angoissant.

A l'absence d'Adam s'ajoute celle de Dieu. Si Satan ouvre la tragédie, Dieu en est absent jusqu'au moment où le péché a eu lieu. On entend alors sa voix qui s'adresse à Adam pour lui faire des reproches et le punir. Rien avant. Tanevot a sans doute considéré qu'il ne pouvait pas faire représenter le personnage de Dieu par un acteur. Mais, faute de explications divines que Milton donne dans son troisième Chant, l'interdiction de manger le fruit apparaît comme une loi singulièrement arbitraire. Gabriel le met en évidence quand il explique aux anges qui gardent le jardin d'Eden la situation d'Adam :

L'homme est ici le maître ; un seul commandement  
A s'abstenir d'un fruit l'oblige seulement.

(P. 13.)

Peut-être même cet arbitraire apparent cache-t-il de la part de Dieu une crainte étrange. Écoutons sa voix commenter le fait que l'homme, tenté par Satan, ait mangé le fruit :

Tout succède sans doute à notre heureux rival.  
Voici l'homme, en effet, devenu notre égal.  
Empêchons que, brûlé d'une parcellle envie,  
Il ne porte sa main jusqu'à l'arbre de vie,  
Et d'exister toujours ne conserve l'espoir.

(P. 61. C 7 *Genèse*, 3-22.)

Dieu ironise, bien sûr, puisqu'il s'adresse à un Adam humilié. Mais il le fait avec cruauté, comme un despote peu sûr de son pouvoir et pressé de prendre des mesures pour contrecarrer l'esprit d'initiative de l'homme. La punition d'Adam se présente comme une représaille mal justifiée, et le Dieu qui s'est cru obligé de rappeler à Adam son pouvoir absolu a par moments des accents de tyran. Pas plus qu'il n'a trouvé le ton juste pour faire parler Eve, Tanevot ne trouve celui qui convient pour faire agir Dieu.

### 3. *Les pièges du Diable.*

Le seul personnage qui soit à l'aise dans sa tragédie, c'est Satan. Le

prince des Enfers y apparaît dans toute la noblesse d'un chef d'état venu accomplir une mission périlleuse sur le territoire d'une puissance ennemie. Routh reprochait à Milton d'avoir envoyé le démon tout seul dans sa mission, cette solitude ne convenant pas à son rang. Qu'il se soit souvenu de ce reproche, ou qu'il ait obéi à une simple nécessité dramatique, Tanevot a donné un compagnon et un confident à Satan. Dès que celui-ci a terminé son monologue en face du soleil, Moloch pénètre dans le jardin d'Eden, annoncé par ces paroles de Satan :

Mais Moloch vient à moi, c'est mon plus ferme appui ;  
Les Enfers n'offrent point de héros tel que lui.

(P. 4.)

On reconnaît le ton d'un souverain parlant de son fidèle ministre. Satan présente à Moloch le terrain ennemi. On se souvient du déchirement du Satan miltonien à la vue du paradis terrestre qui lui rappelle son séjour dans le Ciel :

O Earth, how like to Heav'n, if not preferr'd  
More justly, Seat worthier of Gods...

(P.L. IX, 99-100.)

Dans Tanevot, Satan ne voit au contraire dans ce paradis que les marques de la puissance de son ennemi :

Cependant, que d'éclat, que de magnificence  
Étale dans ces lieux sa Fatale Puissance !  
Le dirai-je, Moloch ? tremblant à leur aspect,  
J'ai frémi malgré moi de crainte et de respect.

(P. 5.)

Le dialogue qui s'engage entre les deux personnages continue sur ce ton héroïque. Satan avoue à Moloch qu'il a eu un moment de découragement devant la force de son adversaire. Moloch lui répond :

Qu'entends-je ? de Satan est-ce là le langage ?  
Et qu'est donc devenu son superbe courage ?

(P. 5.)

Et il lui rappelle longuement tous ses exploits passés. Leur dialogue retrouve toutes les conventions de l'héroïsme tragique.

Le résultat en est que Satan s'impose comme le héros de la pièce. Sa transformation en serpent n'est plus, dans Tanevot, une dégradation, mais une simple ruse de guerre. Du reste, Satan souligne bien qu'il choisit la bête la plus noble :

De tous les animaux, c'est la plus digne espèce,  
Celui qui réunit plus d'art et de finesse.

(P. 45.)

Il a soin également de rappeler que cette transformation n'a lieu qu'en esprit, et Moloch lui enlève ses derniers scrupules en le flattant :

... dans votre main, toujours si formidable,  
Le plus faible instrument est le plus redoutable.

(P. 45.)

Le succès de Satan est compensé dans Milton par l'avilissement progressif du personnage, et ce n'est qu'une victoire illusoire. Dans Tanevot, au contraire, nous ne voyons point Satan avili. Tout ce que l'auteur a pu faire, c'est de lui donner « un noir pressentiment » d'un châtiment à venir, mais à la fin de la pièce le triomphe du « monarque des Enfers » est complet. Et c'est un triomphateur qui ne manque pas d'éclat : on le voit affronter Gabriel avec un inflexible courage et la volonté de ne pas se soumettre :

J'aime mieux (ainsi pense un esprit immortel)  
Commander ici-bas que d'obéir au Ciel.

(P. 56.)

On ne saurait soupçonner Tanevot d'être du parti du diable, mais il s'est trouvé prisonnier d'une conception de l'héroïsme aristocratique qui amène à cette inévitable conséquence. Satan est dans sa tragédie le personnage le plus prestigieux, et nous retrouvons à propos de cette transposition tragique le problème que nous avons déjà soulevé à propos de la critique. Cette conception de l'héroïsme amène Tanevot à faire le contraire même de ce qu'il voulait : il avait entrepris, en amateur distingué de belles lettres et ennemi des philosophes<sup>2</sup>, une tragédie à la gloire de Dieu ; il en réalise une à la gloire de Satan.

L'échec de l'œuvre est donc total. Et il ne suffit pas de l'expliquer par la médiocrité de son auteur. Car si celui-ci fait preuve, en effet, d'une surprenante maladresse, c'est en bonne partie parce qu'il s'est laissé enfermer dans une forme littéraire exprimant une idéologie à laquelle le *Paradis perdu* ne correspond pas. Si, malgré l'auteur, le diable s'impose comme héros, c'est pour la raison même qui avait amené Routh à voir dans Satan le héros du poème de Milton. Mais Routh gardait quelque cohérence, car il critiquait le poème au nom de cette idéologie aristocratique. Tandis que Tanevot veut suivre Milton : il est donc pris entre deux systèmes de valeurs contradictoires, et la discordance que nous avons notée dans toute la pièce n'est guère que le reflet du conflit latent, déjà signalé et que nous retrouverons<sup>3</sup> entre le système aristocratique et le christianisme du siècle. On peut penser que si Tanevot a choisi une forme qui l'a fait tomber dans un piège, et exalter des valeurs que, par un autre côté, il renie, c'est qu'il n'a pas eu la lucidité suffisante pour bien voir ce conflit et le résoudre en lui-même.

Bien que par certains côtés cette pièce puisse faire penser au rococo, surtout par sa tentative de réduction des immenses dimensions de l'épopée baroque au cercle limité de ce qui reste, malgré l'auteur, une histoire humaine, on ne saurait la donner comme exemple de ce style. Elle n'a ni la souplesse ni la finesse suffisantes. Le vrai rococo suppose une ingéniosité et une lucidité devant les problèmes du présent que nous allons trouver chez Marivaux.

2. Toute la préface de sa tragédie montre suffisamment que Tanevot est du camp des dévots. Dans ses œuvres, une chanson intitulée « le Philosophisme » (in *Poésies diverses* (1732), tome II) est dirigée contre la pensée des lumières.

3. Voir en particulier les chapitres V et VI.



## B. Marivaux, ou l'impossible comédie.

### 1. La Dispute et le Paradis perdu.

Dans un passage du *Miroir*, Marivaux examinant le bandeau-miroir qui ceint le front de la divinité placée au centre de l'œuvre, y observe « tous les poèmes qu'on appelle épiques », depuis *l'Illiade* jusqu'à la *Henriade*. Dans cette rapide revue des épopées, le Tasse vient immédiatement après Virgile, et le poème de Milton après celui du Tasse. Marivaux le juge en ces termes :

Celui de Milton, qui est peut-être le plus suivi, le plus contagieux, le plus sublime écart de l'imagination qu'on ait jamais vu jusqu'ici<sup>4</sup>.

Le mot « écart » modère peut-être un peu tous les superlatifs employés par l'auteur, même si, pour un écrivain friand de nouveautés, il n'est sans doute pas entièrement un blâme. Un tel éloge nous montre combien Marivaux appréciait le poème anglais, bien qu'il n'ait guère pu le lire que dans sa traduction. Contagion, comme le rappelle le dictionnaire portatif de Wailly, suppose contact et fréquentation. La *Dispute* porte la marque de cette fièvre miltonienne. Elle fut sans doute une des pièces de Marivaux les plus méconnues de son temps, mais notre époque lui rend une meilleure justice, bien que je ne sois pas sûr qu'on en perçoive entièrement la richesse et la nouveauté.

Le *Paradis perdu* situe avec précision la part de responsabilité de chacun des deux sexes dans la première faute. Le rôle d'Eve a pu susciter des protestations de la part de femmes trouvant Milton injuste envers elles. L'imitation que Madame Du Boccage a faite du poème anglais a tenu à donner un meilleur rôle à Eve. Aussi n'est-ce sans doute pas un hasard si Marivaux a présenté cette imitation comme la preuve des qualités féminines. Immédiatement après le passage sur le *Paradis perdu* que j'ai cité plus haut, on peut lire :

J'y vis le *Paradis terrestre*, imité de Milton par Madame du... Bo..., ouvrage dont Milton même eût infailliblement adopté la sagesse et les corrections, et qui prouve que les forces de l'esprit humain n'ont point de sexe.

Ouvrage enfin fait par un auteur qui partout y a laissé l'empreinte d'un esprit à son tour créateur de ce qu'il imite, et qui tient, en lui, quand il voudra, de quoi mériter l'honneur d'être imité lui-même (p. 537).

L'amitié que Marivaux avait pour l'auteur de cette imitation explique sans doute qu'il ait placé une telle œuvrette entre le *Paradis perdu* et la *Henriade*. Mais en même temps la concession qui est faite au féminisme de Mme Du Boccage nous montre que, chez Marivaux, l'épopée anglaise fait naître l'idée d'une confrontation entre homme et femme, ce qui est le point de départ de la comédie.

L'idée même de sa pièce semble venir du *Paradis perdu*. Et les rémi-

4. Le *Miroir*, éd. Deloffre et Gilot, p. 537. Il est très probable, comme l'indiquent les éditeurs (p. 529, en note) que ce texte, publié en 1755, fut écrit en 1748 ou au début de 1749. C'est dans le glossaire de la même édition que figure la définition de « contagieux » de l'abrégé du *Dictionnaire* de Richelet publié par de Wailly à laquelle je me réfère.

niscences miltoniennes<sup>5</sup> qu'on y trouve montrent tout ce qui lie cette courte comédie au grand poème. Mais en ramenant d'abord le propos au niveau d'un amusement de salon. La dispute sur laquelle elle s'ouvre est une discussion, entre un prince et une dame à qui ce prince fait la cour, sur la responsabilité de chacun des sexes dans l'inconstance amoureuse. Marivaux a tenu à écarter tout élément religieux de cette réflexion sur le péché originel, et le premier péché y devient la première infidélité. Ainsi il reste dans un ton léger, résolument mondain, qui lui permet de traiter la question à sa guise, ce qui n'empêche pas la comédie d'avoir, pour qui la lit de près, des résonances sérieuses. Je remarquerai simplement au passage que la comédie s'éloigne moins de Milton qu'il n'y pourrait paraître, car dans le péché d'Eve se trouve en puissance l'infidélité, et la séduction du serpent est le modèle de toute séduction. Nous rappelions à propos d'un texte voltairien la vieille interprétation qui veut qu'Eve ait eu des relations amoureuses avec le tentateur, interprétation significative des implications sexuelles du péché. La transposition de Marivaux est donc fort habile à cet égard. Il ne nous offre qu'un jeu, mais un jeu aux prolongements infinis.

La dispute est donc la querelle éternelle entre l'homme et la femme sur la responsabilité de la faute, querelle commencée par Adam et Eve avant même qu'ils fussent sortis du paradis. A cette interrogation sur l'homme à son origine, Marivaux propose une réponse expérimentale. Grâce aux possibilités du théâtre, nous allons pouvoir assister au tout premier jour du monde. Voltaire avait rappelé aux Français que l'épopée de Milton avait été conçue d'abord comme une pièce de théâtre. Marivaux reprend ce projet, mais à la tragédie il substitue le monde de la comédie, et le cadre du *Paradis perdu* se retrouve tout entier sur la scène du Théâtre français.

## 2. Aux origines du monde.

En haut, c'est le monde de Dieu, ou plutôt des dieux. Un prince, à la richesse et à la puissance immenses, a commencé l'expérience dix-huit ans plus tôt : il a eu le pouvoir de séparer à leur naissance six enfants du reste de l'humanité. Chacun d'eux a été élevé à part, sans savoir qu'il n'était pas seul au monde, par des domestiques noirs, c'est-à-dire aussi différents d'eux que possible. Ces domestiques sont les véritables messagers du monde d'en haut, mais ils ont la consigne, comme les anges miltoniens, de ne pas modifier le cours de l'expérience. Celle-ci se passe à l'abri d'un lieu clos, protégé par des murailles d'une « hauteur prodigieuse », comme le paradis terrestre. Du haut de ces murailles, mais placé de telle façon qu'on ne puisse le voir d'en bas, le prince — ou plutôt son fils devenu prince à son tour — regarde, accompagné de sa suite. On a parfois l'impression, dans le troisième Chant du *Paradis perdu*, que Dieu se penche à sa fenêtre, comme dans certaines minia-

5. Bien entendu, il ne s'agit nullement ici de présenter le *Paradis perdu* comme une source de la pièce de Marivaux. Mais au moment où celui-ci traitait le même sujet, il n'a pas pu ne pas penser à un poème qu'il connaissait et qu'on connaissait et admirait autour de lui, et la *Dispute* fut écrite en résonance avec l'œuvre anglaise. Ces quelques réminiscences (citées un peu plus loin) achèvent, s'il était nécessaire, de le prouver. Dans une perspective différente de la mienne, Mme Desvignes en a déjà signalé certaines. (Voir Note Bibliog.)

tures médiévales, pour regarder ce qui se passe. Ici, le prince, voyant tout, entendant tout, se penche d'une balustrade.

Marivaux a tenu à ce que l'expérience soit aussi générale que possible. L'indication de lieu qu'il donne est extrêmement vague : « la scène est à la campagne ». Le texte ajoute que nous sommes le plus éloigné qu'il est possible des hommes d'à présent : « Voici le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire » (p. 1347)<sup>6</sup>. Toutefois la consonance des noms de quelques personnages, la puissance fabuleuse du prince qui a organisé toute cette expérience comme une sorte de « fête » mondaine, le caractère peu vraisemblable de l'histoire, qui évoque quelque féerie ou conte des mille et une nuits, tout cela fait invinciblement penser à l'Orient<sup>7</sup>. Et justement. Le mythe du paradis terrestre, qui fait le fond de la pièce, n'est-il pas lui-même d'origine orientale, et la couleur orientale du poème de Milton est souvent remarquée pendant tout le siècle.

Dans le cercle du jardin protégé commence l'expérience. Les jeunes gens qui en sont, sans le savoir, l'objet vont être mis en présence deux par deux, de manière à former trois couples (ignorant chacun la présence des deux autres) aussi neufs qu'a pu l'être celui d'Adam et Eve. Les conditions de l'origine du monde sont reconstituées et nous allons y assister :

Le prince — Nous allons y être ; oui les hommes et les femmes de ce temps-là, le monde et ses premières amours vont reparaitre à nos yeux tels qu'ils ont dû être ; ce ne seront peut-être pas les mêmes aventures, mais ce seront les mêmes caractères ; vous allez voir le même état de cœur, des âmes tout aussi neuves que les premières, encore plus neuves s'il est possible (p. 1348).

Marivaux, tout en prenant ses précautions, marque bien tout ce qui le rapproche de Milton. Mais il se fie moins à la Bible et à l'imagination poétique, et davantage à une abstraite logique expérimentale, qui, si elle fait penser à celle de Rousseau, nie l'histoire d'une manière beaucoup plus radicale que l'auteur du *Discours sur l'origine de l'inégalité*. C'est réduire le péché originel à sa seule dimension présente, en faire simplement l'essence de tout péché, et voir l'histoire comme un perpétuel jaillissement ou un perpétuel recommencement.

### 3. *Le narcissisme d'Eve.*

Quand les jeunes gens que le prince a fait élever séparément, chacun dans son petit paradis personnel, sont mis en présence l'un de l'autre, ils ont dix-huit ans, et s'ils ont reçu une éducation, ils n'ont aucune idée de l'existence d'autres êtres humains et ne sont jamais sortis du cercle étroit et solitaire dans lequel on les a placés à leur naissance. Ils sont donc créés aussi neufs que possible en ce qui concerne les relations avec autrui, exactement comme Adam et Eve au moment où Eve a été amenée à Adam. Mais dans la *Dispute*, nous faisons connaissance d'abord avec Eglé, l'Eve de Marivaux. C'est elle que nous voyons sortir de l'enclos dans lequel elle a été enfermée jusqu'ici, et, comme Eve

6. Les références renvoient à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade.

7. Plusieurs commentateurs ont parlé de cet aspect de féerie orientale.

à sa naissance, découvrir le monde qui l'entoure. Dans le *Paradis perdu*, la première chose qu'Eve aperçoit est son image dans le lac, et elle reste plongée dans cette contemplation, sans savoir qu'il s'agit d'elle. La première chose qu'Eglé découvre en venant au monde est son image dans le ruisseau, et elle ignore que c'est un reflet d'elle-même :

Eglé — Ah ! Carise, approchez, venez voir ; il y a quelque chose qui habite dans le ruisseau qui est fait comme une personne, et elle paraît aussi étonnée de moi que je le suis d'elle (p. 1350).

Quand elle a appris de Carise qu'il s'agit de l'image d'elle-même, elle s'admire sans réserve, « enchantée » de sa propre découverte et se jugeant « un objet charmant ». Elle essaie dans le ruisseau tous les aspects de sa beauté :

Eglé — Le ruisseau fait toutes mes mines, et toutes me plaisent. Vous devez avoir eu bien du plaisir à me regarder [...] Je passerai ma vie à me contempler ; que je vais m'aimer à présent (p. 1350) !

Cette découverte et cette contemplation de soi pourraient durer un long moment. Selon sa propre expression, Eglé « ne se lasse point » d'elle-même. Mais pour que l'expérience se continue, Azor, le jeune homme, arrive et détourne en apparence Eglé de sa contemplation narcissique.

Cette scène est beaucoup plus appuyée dans la comédie de Marivaux que dans le poème anglais. L'Eve de Milton a bien ce premier mouvement d'adoration d'elle-même, mais alors qu'elle ignore que c'est son image. Une voix l'en détourne en lui disant qu'il s'agit de son propre reflet, et même si elle montre quelque regret, elle se laisse écartier du lac tout de suite. Milton a voulu, dans cette scène gracieuse, montrer la faiblesse d'Eve, mais sans insister. C'est du reste Eve qui en fait elle-même le récit, et comme celui d'une naïveté de jeunesse. Marivaux s'attarde bien davantage, et donne à la scène un tout autre ton : chez cette jeune fille, l'admiration de soi-même est en même temps recherche de soi qui ne va pas sans une pointe d'inquiétude. Le narcissisme d'Eglé s'exprime avec beaucoup de candeur et presque d'agressivité. Comme son rôle est beaucoup plus important que celui de l'homme, il devient le ressort principal de la comédie, et Marivaux en développe tous les aspects.

#### 4. Découverte de l'autre : extase et dissonances.

L'apparition d'Azor fait succéder la découverte de l'autre à la découverte de soi. Cet amour qui naît instantanément se manifeste dans une naïveté extasiée. On a noté la fraîcheur, et aussi l'intensité du dialogue amoureux, dans lequel Marivaux a eu l'habileté de faire en sorte que tout en s'appliquant très précisément à ces deux jeunes gens maladroits, il trouve des accents qui disent l'extase de toutes les amours adolescentes :

Eglé — Ah ça ! dites-moi, où étiez-vous quand je ne vous connaissais pas ?

Azor — Dans un monde à moi, où je ne retournerai plus, puisque vous n'en êtes pas (p. 1352).

Ce ton poétique, obtenu très simplement en jouant sur le mot monde.



qui évoque le bouleversement que provoque la découverte de l'amour, est rare dans le théâtre de Marivaux. Est-il un souvenir de la grande poésie miltonienne ? Le registre est en tout cas bien différent, et l'enchantement amoureux ne trouve pas dans le paradis de Marivaux l'harmonie souveraine des amours du jardin d'Eden.

Car cette première extase cache quelques dissonances. Eglé y laisse voir, comme la scène du ruisseau le faisait pressentir, qu'elle n'est guère capable d'aimer qu'elle-même. Les deux jeunes gens se comparent, et s'émerveillent de se trouver si semblables et si différents. Mais c'est Eglé qui met l'accent sur la ressemblance, alors qu'Azor s'émerveille de la différence. Et, différente de l'Eve miltonienne, qui comprend la supériorité de la perfection d'Adam, Eglé ne veut bien reconnaître que du bout des lèvres qu'Azor a la sienne :

Azor — Vous êtes si mignonne, si délicate !

Eglé — Oui, mais je vous assure qu'il vous sied fort bien de ne l'être pas autant que moi ; je ne voudrais pas que vous fussiez autrement, c'est une autre perfection ; je ne nie pas la mienne ; gardez-moi la vôtre (p. 1352).

Mais alors que la perfection d'Eglé est définie par la grâce et la délicatesse, celle d'Azor reste très vague. Elle n'existe guère que comme complément (ou faire-valoir) de celle d'Eglé : la formule « gardez-moi la vôtre » est très explicite à cet égard. La femme ramène tout à elle.

Eglé est plus soucieuse de se laisser adorer que d'adorer elle-même, et elle accepte en souriant l'adoration d'Azor :

Eglé — J'aime tant qu'il m'admire !

Mesrou — Il est vrai qu'il vous adore.

Azor — Ah ! que c'est bien dit, je l'adore ! Mesrou me comprend, je vous adore.

Eglé, soupirant — Adorez donc , mais donnez-moi le temps de respirer (p. 1355).

Elle considère Azor uniquement par rapport à elle-même, un peu comme une nouvelle acquisition. C'est du reste ce terme qu'elle emploie pour désigner sa découverte. Parlant à Mesrou et Carise, les gardiens-éducateurs, dont elle croit qu'ils ignorent la présence d'Azor puisqu'ils ne lui en ont jamais parlé, elle leur dit :

Eglé — Vous croyez que nous ne sommes que trois, je vous avertis que nous sommes quatre ; j'ai fait l'acquisition d'un objet qui me tenait la main tout à l'heure (p. 1353).

Cet égocentrisme d'Eglé va être rendu plus sensible encore au moment où Carise lui donne un portrait d'elle-même : elle s'émerveille de la ressemblance et s'exclame :

Eglé — Je me reconnais ; c'est encore moi, et bien mieux que dans les eaux du ruisseau ; c'est toute ma beauté ; c'est moi : quel plaisir de se trouver partout (p. 1355-56).

Le miroir que lui donne ensuite Carise la plonge dans une extase encore plus intense, au point qu'elle n'accepte plus qu'Azor lui donne un baiser, car il trouble la contemplation de sa beauté. Et quand Azor la laisse seule, elle se met à la fois devant le miroir et le ruisseau, pour le

plaisir de voir sa propre image multipliée. Dans une épopée dont nous parlerons dans notre sixième chapitre, on voit Satan au centre d'un palais qui lui renvoie à l'infini sa propre image. A son échelle, Eglé retrouve cette illusoire divinisation de soi. Le serpent, dans Milton, appelle Eve une « déesse humaine » (*P. L.*, IX, 732). Mais l'Eve de Marivaux n'a pas eu besoin de la tentation du serpent. Un miroir a suffi.

### 5. Tentation et faute.

En fait c'est une femme qui, dans la *Dispute*, remplit l'office du diable pour que la faute s'accomplisse, faute que cette tendance fondamentale d'Eglé à l'amour propre, au sens classique du mot, rend inévitable. D'abord parce qu'Eglé, comme l'Eve de Milton, veut être un moment seule. Carise a en effet suggéré que les deux jeunes gens devraient s'éloigner l'un de l'autre pour éviter qu'ils ne se lassent l'un de l'autre. Tout à l'enchantement de la nouveauté, ils ne l'ont d'abord pas cru, mais très vite ils se mettent à réfléchir à ces « petites absences ». Ils s'y résolvent, par crainte que la prédiction de Carise ne se réalise, et qu'ils ne finissent par s'ennuyer ensemble. Mais il est caractéristique que ce soit Eglé qui introduise la première le sujet, et qu'elle le fasse juste après le moment où Azor l'a dérangée quand elle se contemplait dans le miroir. Très habilement elle utilise la peur un peu enfantine qu'éprouve Azor de la perdre pour que celui-ci se résigne à la séparation et s'éloigne. Nous avons rappelé la séparation d'Adam et Eve dans le *Paradis perdu*, qui intervient par un caprice d'Eve. L'Eglé de Marivaux est plus calculatrice et rouée, et c'est quand elle est seule qu'elle s'installe devant son image multipliée. C'est aussi à ce moment-là que survient l'Adversaire.

A côté d'Eglé et d'Azor, un autre couple, dans la même solitude et la même ignorance faisait la même expérience. Adine et Mesrin. Adine entre en scène au moment où Eglé est devant miroir et ruisseau. La rencontre des deux femmes n'a rien d'amical. Adine est aussi infatuée d'elle-même que l'est Eglé, et chacune veut être contemplée par l'autre et reconnue comme seule déesse :

Adine — Voilà qui est particulier ! Vous me considérez, je me montre, et vous ne sentez rien ! C'est que vous regardez ailleurs ; contemplez-moi un peu attentivement ; là, comment me trouvez-vous ?

Eglé — Mais qu'est-ce que c'est que vous ? Est-il question de vous ? Je vous dis que c'est d'abord moi qu'on voit, moi qu'on informe de ce qu'on pense ; voilà comme cela se pratique, et vous voulez que ce soit moi qui vous contemple pendant que je suis présente !

Adine — Sans doute ; c'est à plus belle à attendre qu'on la remarque et qu'on s'étonne.

Eglé — Eh bien, étonnez-vous donc (p. 1359) !

C'est l'éternel thème de la rivalité féminine. Mais la naïveté des protagonistes permet à Marivaux de l'exprimer dans sa nudité et la simplicité de son mécanisme. Ce n'est pas un jeu de salon : ce heurt des consciences va au plus profond de leur être, si on peut appeler être ce qui vit de reflet et d'apparences.

Cet inévitable conflit rend impossible un monde harmonieux où tous vivraient dans la bonne entente. Carise, en essayant de réconcilier les deux femmes, leur montre ce que serait une telle harmonie :

Carise — Unissons-nous tous, devenez compagnes, et joignez l'agrément de vous voir à la douceur d'être toutes deux adorées, Eglé par l'aimable Azor qu'elle chérit, Adine par l'aimable Mesrin qu'elle aime ; allons, racommodez-vous (p. 1361).

Mais chacune d'elles met une condition à ce paradis, c'est que l'autre accepte de céder et de reconnaître sa rivale dans son unique beauté. Le rêve paradisiaque se brise dès le départ, et c'est même de cette rivalité que surgit chez Eglé l'idée de la faute. Adine la lui souffle complaisamment :

Adine — Tenez, je sais le moyen de lui faire entendre raison ; je n'ai qu'à lui ôter son Azor dont je ne me soucie pas, mais rien que pour avoir la paix (p. 1361).

Eglé est prompte à saisir cette invitation au péché :

Eglé fâchée — Où est son imbécile Mesrin ? Malheur à elle si je le rencontre (p. 1361).

Toutefois elle ne va pas passer de l'intention à l'acte sans quelques détours. Ce qui vient d'être dit dans un instant de colère pourrait être aussitôt oublié, si la rencontre de Mesrin ne révélait chez le nouveau venu des charmes qu'Eglé ne soupçonnait pas.

Elle le rencontre en compagnie d'Azor et se sent tout de suite attirée par lui sans savoir qu'il s'agit du Mesrin dont lui a parlé Adine. Il est clair qu'Azor lui paraît fade à côté. Mais elle doit laisser les deux hommes s'en aller. Seule, puis en compagnie de Carise, elle est toute troublée. Elle se rend compte que Mesrin l'attire et en est déconcertée. A Carise qui l'interroge sur son trouble, elle répond :

Eglé — C'est que j'ai dessein d'aimer toujours Azor, et j'ai peur d'y manquer (p. 1367).

Habilement Carise oblige Eglé à renoncer à toutes les mauvaises raisons qu'elle donne pour se justifier, et à se rendre compte des vrais motifs de sa tentation d'inconstance. C'est ainsi qu'elle doit avouer que le principal mérite de Mesrin c'est d'être tout neuf pour elle :

Eglé — Mais cet avantage-là est considérable ; n'est-ce rien que d'être nouveau venu ? N'est-ce rien que d'être un autre ? Cela est fort joli au moins ; ce sont des perfections qu'Azor n'a pas (p. 1369).

Mais ne nous arrêtons pas au charme de la surprise et de la nouveauté, car ce charme lui-même vient de ce que cette nouveauté étend le champ dans lequel Eglé est admirée. Azor n'est guère pour elle qu'un miroir dans lequel elle se contemple et s'admire. Mesrin lui apporte un miroir supplémentaire, et, au fond, elle ne pense pas que l'un empêche l'autre, pas plus que le ruisseau n'empêchait le miroir. Aussi la prétention d'Azor à l'exclusivité lui paraît-elle exorbitante :

Eglé — S'il est question d'être aimée, je suis bien aise de l'être, je le déclare et au lieu d'un camarade, en eût-il cent, je voudrais qu'ils m'aimassent tous. C'est mon plaisir ; il veut que ma beauté soit pour lui tout seul, et moi je prétends qu'elle soit pour tout le monde (p. 1368).

Et quand Carise fait appel à son « bon cœur », Eglé ne trouve rien en elle qui soit plus fort que ce désir. Elle connaît sa faute, qui la met en désaccord avec elle-même, pourtant elle ne sent rien qui puisse de façon décisive l'empêcher de « choisir le plus commode ». Le dialogue avec Carise lui a sans doute permis d'y voir clair en elle-même, mais cette lucidité ne lui apporte qu'incertitude. Le sentiment moral ne domine en rien l'attrait du plaisir : ce sont deux pulsions contradictoires qui laissent aux circonstances le soin de décider entre elles.

Eglé pouvait peut-être écouter Carise qui lui propose de fuir un combat pour lequel elle est si mal préparée, mais il est trop tard. « Le combat », c'est-à-dire Mesrin, arrive. Et comme elle apprend en même temps qu'il s'agit de l'ami d'Adine, elle n'a plus qu'à se laisser aller, et se faire aimer par lui. La faute est consommée. Mais nous sommes dans la comédie, qui exclut tout déchiement : quand Azor revient, nous apprenons qu'il a commis auprès d'Adine la même infidélité, et l'inconstance d'Eglé le tire d'embarras. Cette dernière s'aperçoit alors qu'elle n'a rien gagné au change, et l'avoue avec ingénuité. A Mesrin qui lui fait observer qu'elle n'a pas besoin de rappeler Azor, puisque c'est lui, Mesrin, qu'elle aime, elle répond :

Eglé — Eh ! laissez-moi faire ; je ne vous en aimerai que mieux si je puis le ravoir : c'est seulement que je ne veux rien perdre (p. 1372).

La naïveté du personnage, les conditions si particulières de l'expérience permettent de jeter sur les mobiles féminins une lumière bien crue. L'étude du cheminement qui mène à la faute chez Eglé a permis à Marivaux d'exposer, non sans un certain didactisme, une conception sans illusion de la psychologie féminine.

#### 6. *Rusticité des hommes.*

Les hommes sont bien différents, et pourtant le résultat est le même puisqu'Azor a été infidèle en même temps qu'Eglé. Marivaux leur consacre moins d'attention, semble-t-il, peut-être parce qu'il les trouve plus simples. L'opposition entre les deux sexes éclate dans la première rencontre des deux hommes. Ceux-ci sont devenus tout de suite bons camarades, avec une spontanéité qui fait penser à celle de jeunes chiens fous : ils sautent, font des cabrioles, tout au plaisir immédiat d'exister. Cette spontanéité se retrouve dans tout leur comportement : ils vont tout naturellement vers ce qui est agréable, sans s'interroger. La femme est toute repliée sur elle-même, dans une attitude essentiellement narcissique. L'homme au contraire est tout entier tourné vers l'extérieur, avec une sorte d'avidité naïve. Mesrin va vers Eglé en obéissant sans hésiter au pur désir, et sa rude simplicité fait contraste avec les hésitations et la sinuosité du cheminement d'Eglé. Ainsi quand Carise oppose à son envie de rejoindre Eglé l'argument d'autorité, il ne l'accepte pas :



Carise — N'avancez pas.

Mesrin — Pourquoi ?

Carise — C'est que je vous le défends ; Mesrou et moi, nous devons avoir quelque autorité sur vous ; nous sommes vos maîtres.

Mersin, se révoltant — Mes maîtres ? Qu'est-ce que c'est qu'un maître (p. 1370) ?

A l'homme donc la part de la révolte franche. Chaque sexe a son rôle dans le péché. Mais celui de l'homme paraît visiblement à Marivaux sans finesse.

Si, comme le dit le prince à la fin de la comédie, « les deux sexes n'ont rien à se reprocher » et portent chacun leur part de responsabilité, il n'en est pas moins vrai que la hiérarchie entre les deux est inversée par rapport au *Paradis perdu*. Car si Eve y a bien le premier rôle dans la faute, c'est cependant elle qui fait preuve de ce caractère impulsif et de cette irréflexion qui sont dans Marivaux les caractéristiques de l'homme. Adam commet au contraire son péché en toute lucidité et dans la mesure même où il est plus réfléchi que celui d'Eve, ce péché est plus grave. S'il est le second à manger le Fruit, il n'en a qu'une part plus importante de responsabilité. Dans la *Dispute*, au contraire, ce sont les deux femmes qui d'un bout à l'autre de la comédie mènent le jeu, et les hommes apparaissent un peu comme leurs jouets. Par là leur responsabilité peut paraître plus grande, dans la mesure où leur faute a été réfléchie et calculée.

### 7. Un monde sans règles.

On ne saurait, devant le caractère de jeune animal impulsif qui est celui des hommes dans cette comédie, songer à la liberté. Ils suivent en automates l'attrait du plaisir de l'instant. Eglé au contraire a réfléchi. Les questions de Carise l'ont amenée à mesurer la gravité de sa conduite, et on peut considérer qu'elle a agi librement. Mais de quelle liberté s'agit-il ? Dans Milton, la réponse est claire et toute classique : Adam choisit entre Dieu et Satan, la réalité et l'illusion, le tout et le rien. Eglé au contraire ne trouve en elle que des pulsions contradictoires, et qui s'annulent. Elle le dit à Carise :

Carise. — Consultez votre bon cœur ; vous sentirez qu'il condamne votre inconstance.

Eglé. — Vous n'écoutez donc pas ? Mon bon cœur la condamne, mon bon cœur l'approuve ; il dit oui, il dit non ; il est de deux avis ; il n'y a donc qu'à choisir le plus commode (p. 1369).

Ni en elle, ni hors d'elle, elle ne trouve rien qui puisse guider cette liberté de choix. Car Adam et Eve étaient mis devant une interdiction claire, par leur Créateur et leur Bienfaiteur, qu'ils connaissaient. Au contraire, il n'a jamais clairement été dit à Eglé qu'il ne fallait pas être inconstant. Spontanément, elle sent qu'il y a quelque chose de mal à ne pas respecter la parole donnée à Azor, puisqu'elle lui a juré qu'elle ne changerait pas, mais rien n'est venu donner du poids à ce serment. Elle est dans un monde dont les règles ne sont pas claires, et où Dieu ne se manifeste pas<sup>8</sup>. Sa liberté est donc illusoire, et tous ses calculs ne lui

---

8. A la fin de la pièce, quand le Prince et sa suite se montrent aux couples incons-

donnent aucune supériorité réelle sur Azor. Elle ne choisit guère qu'entre le rien et le rien.

C'est que la comédie transforme ce qui, dans l'épopée, est épreuve en expérience. Dieu n'a point créé l'homme pour voir s'il serait capable de résister à la tentation, mais il fait partie de la dignité de l'homme d'être libre, et toute liberté suppose épreuve. Le prince au contraire a créé ces couples uniquement pour une expérience. Il n'est en rien une figure paternelle, mais un savant qui regarde ce qui se passe dans une cage à rats. Cet aspect est particulièrement frappant si on examine le rôle de Carise et Mesrou : ceux-ci sont les équivalents des anges, ils agissent selon les ordres du Prince. Mais leur action est singulièrement ambiguë : bons anges, quand ils essaient de protéger les jeunes gens contre leur erreur et de leur faire entendre raison, mauvais anges quand ils ne les préviennent pas des pièges qui les menacent, ou même font en sorte qu'ils tombent dans ces pièges. En fait, ils ne sont que des aides de laboratoire, qui essaient de faire réussir l'expérience, c'est-à-dire que le résultat en soit aussi net que possible. Aussi, dans tout cet enchaînement d'actes humains a-t-on l'impression d'un déroulement inexorable, d'un automatisme d'insectes. Considérées « in vitro », les conduites humaines prennent un caractère à la fois fatale et dérisoire.

#### 8. *Cruauté de la comédie.*

Marivaux a bien senti tout ce qu'a d'amer la fin de sa comédie. Pour en tempérer le pessimisme et combattre cette impression d'issue fatale, il a imaginé un troisième couple, dont il n'était pas du tout question au début<sup>9</sup>, qui apparaît brusquement dans la dernière scène et qui, lui, reste constant. Mais personne n'est dupe de ce rachat de dernière heure, et les commentaires de ceux qui ont observé le comportement de ces hommes donnent une conclusion désabusée. Le Prince et Hermiane reprennent bien la dispute : au Prince qui affirme que les deux sexes ont une responsabilité égale, Hermiane répond en essayant d'atténuer celle des femmes :

Hermiane. — Ah ! je vous prie, mettez-y quelque différence, votre sexe est d'une perfidie horrible ; il change à propos de rien, sans chercher même de prétexte.

Le Prince — Je l'avoue, le procédé du vôtre est du moins plus hypocrite, et par là plus décent ; il fait plus de façons avec sa conscience que le nôtre (p. 1374).

Mais la discussion ne se prolonge pas. L'heure n'est plus aux frivolités et aux arguties mondaines. Hermiane interrompt le dialogue avec une brusquerie voisine de l'impolitesse, surtout si on songe que le Prince a tenu à faire d'elle la spectatrice privilégiée de l'expérience :

Hermiane. — Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter. Partons (p. 1374).

Ce sont les derniers mots de la comédie, et ils montrent combien l'at-

fants, ceux-ci se demandent ce que c'est « toutes ces figures-là qui arrivent en grondant ». Ils seront punis, mais que peuvent-ils comprendre à une telle punition ?

9. A la scène II, le Prince parle expressément de quatre enfants, et non de six.

mosphère a changé depuis les échanges de galanterie qui précédaient le début de l'expérience. Le Prince et Hermiane, qui s'apprétaient à assister avec le sourire au comportement des êtres naïfs lâchés sous leurs yeux, se sont brusquement sentis concernés au point qu'Hermiane veut fuir un spectacle qui lui est devenu insupportable. La comédie se termine sur une note grinçante.

Nous sommes du reste bien loin d'une comédie traditionnelle. Par l'audace de la mise en scène d'abord. Cette ingénieuse façon de faire tenir tout l'univers sur une scène, par des moyens très simples qui se moquent un peu de tout l'appareil du théâtre à machines, procède d'un type de théâtre qu'il faut bien appeler expérimental. La *Dispute* est aussi une expérience, car elle représente des personnages qui ne relèvent en rien des types habituels, mais des hommes dépouillés de toute qualité, dans leur pure humanité nue. Si la comédie suppose quelque supériorité du spectateur sur les personnages comiques pour que le rire puisse éclater, dans le cas de la *Dispute* cette supériorité n'est pas de longue durée, car Marivaux y fait œuvre de moraliste qui va au fond des ressorts de l'âme humaine. Hermiane et le Prince, ou bien les spectateurs de la salle, peuvent assez vite reconnaître une part d'eux-mêmes dans ces personnages humains à peine sortis de leur coquille. Sans pour autant s'identifier à eux : comme l'organisateur de l'expérience, ils la regardent avec quelque distance, et il faut sur ce point souligner la grande modernité de cet essai de Marivaux. Peut-être n'est-il pas surprenant qu'une telle pièce ait été mieux comprise et acceptée au 20<sup>e</sup> siècle qu'au cours des siècles précédents.

Théâtre expérimental en ce sens aussi qu'après tout, le véritable démiurge de l'expérience qui organise la pièce n'est autre que son auteur. Le Prince est largement un prête-nom. Et le cercle paradisiaque n'est pas autre chose que la scène d'un théâtre. L'écrivain y expérimente ses propres personnages, et ce qui est au fond de tout son théâtre : dans la *Dispute* nous avons le personnage de Marivaux au degré zéro, et sa faute originelle. D'une manière très insistante, le thème du miroir y est développé ; mais au-delà de ce didactisme qui aboutit à un lieu commun de morale classique, la pièce prend, par les souvenirs et la semi-parodie du *Paradis perdu*, une signification beaucoup plus riche. De l'épopée anglaise, Marivaux a retenu essentiellement trois choses : un cadre très vague que sa mise en scène et le mouvement de la pièce reproduisent, non sans ironie, la scène d'Eve au lac, et la séparation du couple. Coupés de l'ensemble, ces deux fragments prennent un tout autre sens : à l'origine des choses il y a dans l'œuvre miltonienne l'omni-puissance et l'omni-présence divine, qui expliquent tout et réparent tout. La fin de l'épopée est résignée, mais optimiste. A l'origine des choses, il y a au contraire pour Marivaux cette humanité aveugle, qui ne peut commettre de fautes que par rapport à elle-même. La morale devient une morale de la cohérence et de la parole donnée, c'est-à-dire de rapports sociaux. Nous retrouvons cette fragmentation de l'univers que nous avons déjà plusieurs fois évoquée à propos du rococo et le cercle des hommes, infiniment fragmenté en petit groupes, replié sur lui-même.

La temporalité en est aussi brisée que l'espace. La notion de péché originel est fondamentale à une certaine conception de l'histoire, et

donne un sens, bien variable selon qu'on est Bossuet, Pascal ou Milton, à l'histoire des hommes. Pour Marivaux le péché a lieu tous les jours, inséparable de la vie sociale, et le théâtre, lieu de perpétuel jaillissement et de perpétuel recommencement, en est le miroir sans complaisance et sans illusion. L'œuvre de Marivaux est elle-même un perpétuel recommencement, mais l'originalité de la *Dispute*, c'est que, guidé par le poème de Milton, dans ce qui était au départ une demi-plaisanterie et une sorte d'exercice de virtuosité, Marivaux fait une expérience extrême qui l'amène jusqu'au point où ses personnages se révèlent entièrement, sans leurs masques habituels. Ce jeu de la vérité est un jeu dur, qui rapproche plus que nulle autre pièce ce théâtre d'un théâtre de la cruauté.

### C. *Machines épiques et machinerie : Servandoni.*

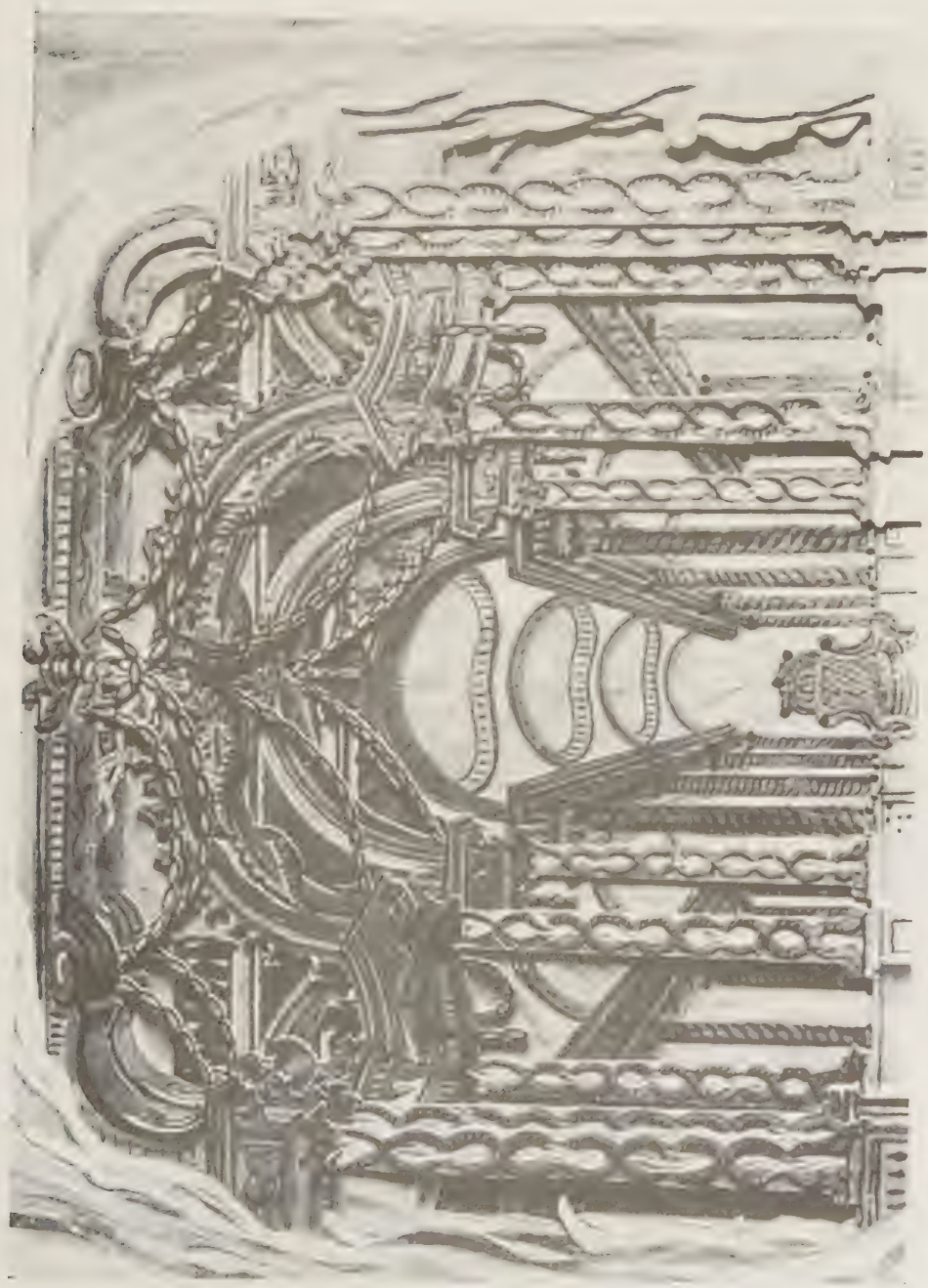
Le spectacle inspiré du *Paradis perdu* que Servandoni donna en 1758 est l'exact opposé de la pièce de Marivaux. Au lieu d'une malicieuse réduction à l'échelle humaine de la grande machine épique, la *Chute des anges rebelles* retient les éléments les plus spectaculaires et les plus grandioses du poème. Toute la partie qui décrit la terre, le jardin d'Eden et le couple humain est écartée, au profit des scènes infernales et célestes. C'est dire que Servandoni avait bien besoin de toutes les ressources de machinerie que lui offrait la Salle des Machines des Tuileries. Il était du reste un des plus habiles artisans de ces mises en scène à grand spectacle, permettant de déployer tout un faste visuel par les artifices d'éclairage, de fausses perspectives et d'impressionnants changements de décor. Il fut longtemps chargé des décors de l'Opéra, et à la salle des Tuileries, la *Chute des anges rebelles* fut le dernier d'une série de dix spectacles de plus en plus ambitieux. En 1738 Servandoni se contentait de représenter l'église Saint-Pierre de Rome « avec tous ses ornements »<sup>10</sup>, puis il chercha des mises en scène grandioses : ainsi il donna en 1754 un spectacle tiré du Tasse et intitulé la *Forêt enchantée*. En 1756 il représenta « la Conquête du Mogol par Kouli Khan, roi de Perse ». Il n'est donc pas surprenant que l'ampleur de l'imagerie miltonienne l'ait séduit, et qu'il ait voulu se mesurer avec la difficulté de mettre en scène ces immenses figures.

Ce fut un échec. Il semble que le public était las de ces fastes scéniques. Et surtout Servandoni rencontra une difficulté qu'il connaissait bien, le manque d'argent. Les moyens mis à sa disposition pour le spectacle ne furent pas à la hauteur de son projet. Le *Journal Encyclopédique* rend l'« esprit d'économie » des entrepreneurs responsable de l'insuccès du spectacle, qui n'eut qu'une représentation. Et ce fut aussi la dernière mise en scène de Servandoni à la Salle des Machines. Cet échec eut pour conséquence que ce spectacle fut un peu dédaigné par les journaux du temps. Le *Mercury de France*, qui décrit habituellement les mises en scène de Servandoni, ne parle pas de celle-ci et le *Journal Encyclopédique* n'en mentionne guère que la faillite. Le seul document qui puisse nous en donner une idée assez complète est la brochure<sup>11</sup>

10. *Mercury de France*, décembre 1737, p. 2653.

11. *Description du spectacle de la Chute des anges rebelles*. Sujet tiré du poème du *Paradis perdu* de Milton. Paris, 1768.





MAQUETTE DE DÉCOR DE THÉÂTRE ATTRIBUÉE A SERVANDONI,  
ET REPRÉSENTANT VRAISEMBLABLEMENT LE PANDÉMONIUM

(Carton n° 12 du Châteaude Champs)



publiée par Servandoni lui-même, dans laquelle la mise en scène et le déroulement de l'action sont décrits succinctement. Il s'agit évidemment davantage, dans cette brochure, du spectacle que rêvait Servandoni que de celui qu'il a pu réaliser, mais du point de vue de l'interprétation du *Paradis perdu*, c'est sans doute mieux ainsi.

Servandoni suit trois Chants du *Paradis perdu* : le premier, le second, et le sixième. Il représente donc dans l'ordre Satan arrivant en Enfer, la réunion des troupes infernales, la construction du Pandémonium, le concile des démons, les démons montant à l'assaut de la terre et leur défaite qui les précipite de nouveau en Enfer. Servandoni a substitué aux ruses de Satan dans le jardin d'Eden un assaut massif par toute la troupe infernale et a imaginé une seconde guerre des anges, puisque les démons, nouveaux Titans, tentent de sortir de l'Enfer en « entassant des morceaux de roches les uns sur les autres » (p. 15). Il va sans dire que le *Paradis perdu* perd toute sa substance dans ce changement, puisque tout ce qui concerne les hommes, le paradis et le péché disparaît. Mais Servandoni ne veut présenter ni une œuvre édifiante ni une réflexion morale. Il cherche seulement dans les descriptions miltoniennes des tableaux assez grandioses pour impressionner les spectateurs.

Il s'agit d'un spectacle « muet », ce qui est surprenant si on songe que l'action comprend plusieurs discours. En particulier, une des scènes représente les démons parlant devant le Concile infernal. Servandoni la décrit ainsi :

Satan assis au milieu des Principaux propose de remonter au Ciel et de livrer une seconde bataille, Moloch prince terrible est de cet avis, Bélial le combat, Mammon veut que l'on fonde un empire dans ces lieux souterrains, Belzébuth invente le projet de porter l'horreur, le crime et la mort dans le nouvel Univers que le Tout-Puissant vient de créer, chacun applaudit, Satan lui-même se charge de l'exécution (p. 13).

Une telle scène fut certainement mimée. Servandoni avait déjà utilisé le mime dans de précédents spectacles. Mais la brochure décrivant le spectacle a dû être bien utile au spectateur s'il voulait comprendre ce qui se passait, ainsi qu'une certaine connaissance de l'œuvre anglaise. Qu'on ait pu représenter d'une manière aussi allusive des épisodes du poème sur une scène parisienne est une preuve de plus de sa popularité. Il est vrai que Servandoni s'inquiétait assez peu que le spectateur pût suivre les détails de l'action ; il lui demandait avant tout d'être attentif au décor.

Dans sa brochure, il indique lui-même qu'il a surtout cherché des prouesses de mise en scène :

Il [Servandoni] a lieu de croire que la nouveauté du sujet traité avec tout l'art de la peinture et de la perspective, et les mouvements ingénieux des machines qui doivent animer ce grand spectacle, ainsi que la musique qui sera analogue à la chose, surprendront les spectateurs et mériteront le suffrage des connaisseurs <sup>12</sup> (p. 5).

Le spectacle est donc visuel et sonore, mais la musique y a surtout un

12. La musique fut écrite par Duni.

rôle d'accompagnement. Elle prolonge les effets visuels et aide à créer l'illusion. Servandoni a choisi dans le poème les passages les plus frappants, et d'abord la description de l'Enfer du premier Chant qui donne le ton de l'ensemble. Le spectacle s'ouvre sur les « ténèbres visibles » :

On aperçoit les antres terribles où la justice divine a précipité les Anges rebelles, un fleuve de feu roule au milieu, et ne répand qu'une obscure lueur qui sert à les découvrir (p. 8).

Les jeux de lumière veulent donc créer un effet d'horreur obscure, qui se prolonge quand la lumière se met en mouvement, suggèrent un espace immense :

Le tonnerre gronde, les rochers tremblent, s'éclairent et en se développant forment une voûte souterraine d'une grandeur immense (p. 9).

Plus loin, ce sont « d'affreux rochers dont le sommet vomit des tourbillons de feu et de flamme » qui forment le fond de la scène. Au moment où les démons partent à l'assaut du monde nouveau, même décor sombre : « des nuées noires et épaisses en occupent le haut et le fond ; on en voit sortir des foudres et des éclairs ». Le « décorateur sublime<sup>13</sup> » cherche à faire naître une impression de grandiose ténébreux.

Le *Paradis perdu* lui fournit aussi d'autres moyens d'étonner et d'émerveiller son public. C'est d'abord la construction du Pandémonium qui est un des grands moments du spectacle. Tout à coup le décor infernal fait d'amoncellements de rochers s'écarter :

On voit la vaste et magnifique étendue du manoir infernal, un superbe baldaquin couvert d'hiéroglyphes égyptiens, et soutenu sur huit colonnes d'ordre dorique, occupe le milieu et couvre le trône de Satan ; des candélabres mystérieux l'éclairent et en font l'ornement. L'architecte Mulciber fait placer des trônes pour les principaux anges et attacher des chaînes de diamants pour la décoration du palais (p. 12).

Le « superbe baldaquin » à colonnes, qui n'existe pas dans Milton, rappelle que Servandoni avait inauguré sa série de spectacles par une représentation de Saint-Pierre de Rome<sup>14</sup>. Il est très évident depuis le début de la description de ce spectacle que nous sommes en plein baroque : le goût classique de Voltaire s'insurgeait devant le Pandémonium. Servandoni au contraire lui donne une grande place : recherche d'une architecture merveilleuse, aux lueurs inquiétantes de « candélabres mystérieux », construction sortie comme par magie du chaos infernal, et qui, immédiatement après le concile, « s'abîme » dans le feu. Ce sont les jeux de la magie et de l'illusion.

Ce baroque fait évidemment penser à celui des décors d'opéra. On sait le goût qu'eut le 17<sup>e</sup> siècle pour les spectacles à machine, et les spectacles de Servandoni sont le prolongement des spectacles de l'opéra. Rappelons que dans sa *Pandore*, Voltaire avait prévu quelques scènes à grand spectacle, et en particulier une guerre des Titans contre les

13. Cette expression est de Diderot qui qualifia ainsi Servandoni dans son *Salon* de 1765.

14. L'imitation du célèbre baldaquin du Bernin était le clou de ce spectacle.



Dieux qui aurait sans doute fait appel à des décors comparables à ceux de Servandoni, c'est à la tradition baroque qu'il faut d'abord rattacher son entreprise. Du baroque, Servandoni a le goût des contrastes : il explique que le sujet tiré du *Paradis perdu* lui convient surtout parce qu'« il présente un passage du terrible au gracieux », et une « alternative de lumière et de ténèbres » (p. 4). Ce changement soudain est celui de la scène finale, bouquet de ce jeu d'artifices :

Les nuages se dissipent tout à coup, la gloire de l'Eternel paraît dans l'éloignement, le Char de son Verbe avance porté par des chérubins... (p. 16).

Une lumière vive succède brutalement aux lueurs ténébreuses, des tonnerres et des éclairs accentuent ce contraste. La victoire de l'Eternel s'impose dans une gloire qui doit provoquer chez le spectateur un véritable éblouissement.

Il y a loin, bien sûr, du baroque du *Paradis perdu* à celui du spectacle de Servandoni tel que la brochure descriptive permet de se le représenter. La succession de tableaux que présente le décorateur n'a aucune cohérence interne, puisqu'il en manque, malgré le sujet, l'élément religieux. Le fantastique miltonien repose sur une méditation inquiète dont le carton pâte, les candélabres et la pyrotechnie ne peuvent donner l'équivalent. Aussi bien l'entreprise de Servandoni laisse tout cet aspect de côté. Le décorateur ne cherche dans l'épopée anglaise que les éléments d'un grand spectacle et nous montre que ce fantastique peut toucher aussi bien les esprits profanes que les esprits religieux. Quant à la naïveté de vouloir transformer un spectacle imaginaire en un spectacle visuel, si elle est de tous les temps, elle témoigne aussi de l'attrait qu'a sur l'époque le grandiose baroque. Une des caractéristiques du rococo est justement d'essayer d'emprisonner ce grandiose, et ne serait-ce que parce qu'il nous montre une tentative de ce genre, le spectacle de Servandoni souligne les rapports existant entre les deux styles. D'autant plus que tout baroque qu'il est, il se pourrait bien que ce spectacle ait été encore plus proche du rococo que la brochure descriptive ne le laisse supposer.

Je m'appuie, pour avancer cette hypothèse, sur l'examen des maquettes de décors de théâtre conservées au château de Champs. Une tradition ancienne, qui n'a jamais été confirmée, les attribue à Servandoni<sup>15</sup>. En les examinant, j'ai été frappé par le fait que l'une d'entre elles, celle qui est étiquetée « Temple colonnes et raisons », et qui est contenue dans le carton n° 12, ne pouvait représenter qu'un palais infernal qui est très probablement un modèle pour le Pandémonium du spectacle de la Salle des Machines.

Il s'agit d'un palais surgissant au milieu de rochers, fait de quatre

15. Ces maquettes appartenaient à la comtesse de Dreux-Brézé, qui, avant de quitter la France pendant la Révolution, les remit à une amie, Madame de Valon, en lui disant que Servandoni les avait léguées à sa mère. Elles furent entreposées au château de Rosay, dans l'Eure, jusqu'au moment où elles furent acquises, en 1936, par les Monuments historiques. Sur cette question d'attribution, voir le mémoire de Colette Di Matteo. Il y a 23 maquettes, qui sont des modèles très réduits, la dimension des cartons étant d'à peu près 45 sur 55 centimètres. Elles sont faites de carton découpé et peint à la gouache. J'ai récemment appris qu'elles devaient être transportées au château de Chambord.

colonnades supportant trois voûtes en plein cintre. L'allure générale est celle d'un palais de la Renaissance, et les effets de perspective donnent l'illusion d'une immense profondeur. Les colonnes sont torsadées, et au centre de tout le décor est placé un grand trône d'or et de diamants aux formes contournées comme un fauteuil Louis XV. Ce trône est situé juste au-dessus d'un véritable brasier, et le temple est entouré de flammes qui apparaissent aussi dans les ouvertures du plafond. Des silhouettes de démons volent çà et là, et, au-dessus des colonnades, d'autres sont assis, semblables à des gargouilles de cathédrale gothique. Au premier plan, des guirlandes en chaînes de serpents, tenues par un dragon, vont d'une colonnade à l'autre. L'ensemble est peint en noir, vert, et feu.

Ce palais grandiose et somptueux, chargé d'or et de pierres précieuses, avec corniches et frises, ce trône « d'une magnificence royale » et ce luxe oriental, ce décor de feu, tout fait penser au Pandémonium. Il est vrai que la maquette diffère sur un point de la description que donne la brochure citée plus haut. Le baldaquin supporté sur huit colonnes doriques et les candélabres manquent. Mais on peut penser que ces accessoires ont été rajoutés ensuite, et aussi que des modifications ont dû être apportées entre la maquette et le décor réel. Si on veut bien considérer qu'il s'agit d'une maquette qu'une tradition sérieuse attribue à Servandoni, qu'il est certain que ce dernier a, en collaboration avec De Wailly<sup>16</sup> construit un décor de spectacle représentant le Pandémonium miltonien, que nous avons une maquette qui ne peut guère être que le même Pandémonium, et qu'à ma connaissance il n'y a pas eu d'autres représentations de ce Pandémonium sur une scène, il me semble qu'on peut tenir pour certain que cette maquette est bien celle du décor de la *Chute des Anges rebelles*, et voir là une confirmation de la tradition qui attribue ces maquettes au décorateur florentin.

Cette maquette nous est précieuse, car elle modifie un peu l'impression laissée par la brochure descriptive. Celle-ci nous montre les grandes lignes du spectacle et laisse une large place à l'imagination. La maquette au contraire nous donne une idée beaucoup plus précise de la réalisation. La première nous laisse imaginer un spectacle tout baroque, la seconde nous fait voir un décor où ne manquent pas les éléments rococo : les guirlandes, les petits démons voletant, le trône fauteuil, tout ceci modère les vastes dimensions suggérées par l'architecture et mêle le joli au grandiose. Et surtout ce palais d'illusion est tout entouré d'une sorte de coquille de roches et de flammes : il apparaît dans un espace clos qui limite les effets de perspective et s'inscrit dans une forme typiquement rococo.

Cette mise en scène semble donc suivre la même loi des formes que les autres interprétations, épiques ou théâtrales, du *Paradis perdu*. Attrait du baroque mais limité, contenu dans un cadre qui le transforme entièrement. Bien que les spectacles de machines soient tout pénétrés de tradition baroque, ils n'échappent pas à la règle que

16. La brochure indique que le décor du Pandémonium a été conçu par De Wailly.

suivent Madame Du Boccage et Marivaux. Le palais féérique et diabolique imaginé par Servandoni peut nous faire comprendre qu'on ait souvent hésité, dans le domaine de la décoration et de l'architecture, pour tracer la ligne qui sépare le rococo du baroque. Mais dans cet exemple précis, si on compare le texte qui sert de modèle à Servandoni pour sa brochure, et la réalisation que le décorateur en propose, cette ligne apparaît assez nette.

## II. L'IMITATION DE MME DU BOCCAGE

### 1. Courte histoire de l'œuvre.

Madame Du Boccage publia en 1748 — elle avait trente-huit ans — une œuvre intitulée le *Paradis terrestre* qui est une imitation du *Paradis perdu*<sup>17</sup>. Si ce livre témoigne une fois de plus de la réputation du poème de Milton, les attaches rouennaises de son auteur ne sont sans doute pas étrangères au choix du sujet. L'Académie de Rouen, récemment fondée, comptait, en effet, tout un groupe d'écrivains qui s'intéressaient de près aux lettres anglaises, tels l'abbé Du Resnel, l'abbé Yart, Desfontaines, et l'abbé Leroy ; Voltaire même, par l'intermédiaire de Cideville, avait des liens avec cette Académie. C'est l'abbé Du Resnel, bon angliciste et traducteur de Pope, qui enseigna l'anglais à Anne-Marie Du Boccage ; l'abbé Yart publia des études de littérature anglaise où une bonne place est faite à Milton : nous étudierons plus loin l'abbé Leroy comme traducteur du *Paradis perdu*. Quant à Desfontaines, nous l'avons déjà rencontré. Madame Du Boccage a probablement conçu l'idée d'imiter Milton dans ce milieu où l'on connaissait bien le poète anglais, et il est significatif à cet égard qu'elle ait dédié son livre à l'Académie de Rouen.

Elle l'a dédié également à Milton lui-même, par les vers suivants :

Si mes faibles accents, jusqu'au Royaume sombre,  
Homère des Anglais, peuvent toucher ton ombre,  
Sois sensible à l'amour qu'inspirent tes écrits.  
Le désir de te suivre enflamme mes esprits ;  
Mon âme croit sentir le beau feu qui t'anime.  
Je m'égare peut-être dans cet effort sublime :  
Ah ! pardonne à mes traits, s'ils ternissent les tiens :  
Comme un Dieu, pour tribut, reçois tes propres biens.

(*Paradis terrestre*, p. VII.)

On peut s'étonner de voir quelqu'un qui veut s'inspirer de Milton écrire, même dans ce genre conventionnel entre tous qu'est la dédicace, que l'« ombre » du poète se trouve au « Royaume sombre », et les limites de l'inspiration miltonienne chez la poétesse rouennaise se marquent dès ces premiers vers. Mais retenons surtout pour l'instant, compte tenu là encore de la loi de genre où l'hyperbole est presque de rigueur, l'admiration témoignée au poète anglais. On peut penser que Madame Du

17. Ce n'est pas le premier poème en français imité de Milton. Voir Note complémentaire n° 1 en fin de chapitre.

Boccage ne l'aurait pas exprimée en termes aussi chaleureux si ce sentiment n'avait pas été partagé par son entourage.

Le *Paradis terrestre* reçut un accueil partagé<sup>18</sup>. L'abbé Yart l'attaqua par une épigramme :

Sur cet écrit, charmante Du Boccage,  
Veux-tu savoir quel est mon sentiment ?  
Je compte pour perdus, en lisant ton ouvrage,  
Le paradis, mon temps, ta peine et mon argent<sup>19</sup>.

Contrairement à ce que dit Telleen, il ne fut pas le seul de cet avis. Grimm en particulier est sévère pour le travail de Madame Du Boccage :

Autant il y a d'intérêt, d'élévation, de chaleur dans l'original, autant la copie est froide, rampante, ennuyeuse. L'auteur français a voulu éviter les défauts dans lesquels était tombé l'auteur anglais et il n'a rendu aucune de ses beautés. C'est un barbouilleur qui a retouché au tableau d'un grand peintre<sup>20</sup>.

D'autres par contre, tels Marivaux<sup>21</sup> ou Voltaire, apprécièrent cette imitation de Milton. Voltaire envoya à son auteur plusieurs petits poèmes. Je cite celui qui me paraît le plus intéressant :

En vain Milton, dont vous suivez les traces,  
Peint l'âge d'or comme un songe effacé ;  
Dans vos écrits, embellis par les Grâces,  
On croit revoir un temps trop tôt passé.  
Vivre avec vous dans le temple des Muses,  
Lire vos vers et les voir applaudis,  
Malgré l'enfer, le serpent et ses ruses,  
Charmante Eglé, voilà le paradis<sup>22</sup>.

On retrouve dans ces petits vers une allure typiquement voltairienne : le petit cercle du salon y devient le paradis terrestre. Sans doute ceux qui refusèrent le court poème de la « charmante Eglé » furent ceux qu'indisposait l'apparente frivolité de cette littérature de salon ; ceux qui l'acceptèrent en aimaient au contraire les jeux gracieux.

## 2. Transformation de l'épopée.

Le *Paradis terrestre* n'a pas la densité ni la complexité du poème de Milton. Celui-ci est réduit par Madame Du Boccage à six chants d'une longueur totale de 1872 vers<sup>23</sup> ; et son plan touffu est beaucoup simplifié. L'auteur ne traite en détail que ce qui se passe dans le jardin d'Eden. Voici le schéma de ce résumé :

18. Grace Gill-Mark, dans son étude sur Madame Du Boccage — la seule analyse un peu attentive de son œuvre — insiste sur le succès mondain qu'a remporté son adaptation, en citant quelques compliments de salon (p. 125-126). Mais elle se trompe sur la popularité du poème de Milton et sur la diffusion de la traduction de Dupré de Saint-Maur.

19. Cité par Telleen, *op. cit.*, p. 71.

20. *Correspondance littéraire*, 1749.

21. Voir supra, p. 169.

22. M. X, p. 543.

23. C'est-à-dire à peu près la longueur de deux chants du *Paradis perdu*.



*Paradis terrestre*

- 1<sup>er</sup> Chant (220 vers)  
Arrivée de Satan en Enfer. Concile. Voyage de Satan. Son arrivée dans le jardin d'Eden.
- 2<sup>e</sup> Chant (297 vers)  
Description du Paradis terrestre et d'Adam et Eve. Satan dans le jardin. Satan surpris par Gabriel à l'oreille d'Eve endormie.
- 3<sup>e</sup> Chant (205 vers)  
Songe d'Eve. Prière d'Adam et Eve. Arrivée de Raphaël.
- 4<sup>e</sup> Chant (372 vers)  
Entretien de Raphaël et Adam. Révolte des anges. Création du monde. Eveil d'Adam. Création d'Eve et rencontre avec Adam.
- 5<sup>e</sup> Chant (376 vers)  
Tentation d'Eve. Le péché.
- 6<sup>e</sup> Chant (302 vers)  
Conséquences du péché. Entretiens d'Adam et Eve, leur bannissement. Vision d'Adam. Ils quittent le jardin.

*Paradis perdu*

- Chants I, II, et début (1-131) du Chant IV.
- Chant IV.
- Première partie du Chant V (1-450).
- Chants V (451 à la fin), VI, VII et VIII.
- Chant IX.
- Chants X, XI, XII.

Mme Du Boccage omet entièrement le Chant III, le dialogue divin lui ayant sans doute paru trop abstrait et théologique. Les autres chants dont l'action se déroule hors de la terre sont réduits d'une manière presque caricaturale, ce qui permit à Grimm d'écrire que le poème fait penser à une parodie de Milton. Ainsi toute la vision de l'histoire que Michel accorde à Adam est réduite à vingt-trois vers, et toute la guerre dans le ciel depuis la présentation du Messie jusqu'à la chute des démons est traitée en trente-deux vers. Presque entièrement détaché de son contexte merveilleux, l'épisode humain devient autonome.

Voltaire pouvait complimenter la poétesse sans réticence. Car le choix que représente un tel abrégé est tout à fait conforme au sien. Dans sa préface, Mme Du Boccage indique elle-même qu'elle a voulu « plaire à sa nation en se conformant à son goût » (p. III), référence manifeste à une conception voltairienne du goût national. Et elle explique la nécessité de son remaniement par les inégalités du poème que « les Français ont cru voir ». Elle s'appuie aussi sur l'autorité de Pope, dont l'abbé Du Resnel a dû lui faire connaître ce passage :

Tantôt le Ciel n'est pas assez vaste pour contenir l'étendue du vol de Milton, tantôt tombant dans le style prosaïque, il rampe comme un serpent : quelquefois il met dans la bouche des anges des pointes et des jeux de mots et fait de Dieu le Père un théologien scolastique<sup>24</sup>.

Tous les passages dont Voltaire s'était moqué, le repas des anges, l'artillerie dans le ciel, le Pandémonium, etc., sont entièrement omis. De plus, le resserrement de l'intrigue, limitée aux épisodes terrestres, donne au poème un caractère dramatique qui le rapproche d'une pièce de théâtre. Ce que Mme Du Boccage veut garder du *Paradis perdu* ce sont « l'intérêt et les grâces que l'auteur a répandus sur la félicité et sur les

24. P. IV. Trad. Du Boccage. Ce texte de Pope est tiré des *Epîtres imitées d'Horace*. 1<sup>re</sup> Epître du Livre II.

malheurs d'Adam et d'Eve dans le Paradis terrestre ». Le changement de titre correspond bien à ce recentrage et à cette concentration.

La poétesse souligne elle-même cette réduction de l'œuvre baroque aux dimensions du rococo. « J'ai voulu, écrit-elle, réduire en petit un grand et sublime tableau » (p. V). Elle fait des mines en mettant en avant son caractère de faible femme gracieuse, opposé au génie robuste et un peu fruste de l'Anglais. « Je ne prétends point, écrit-elle, donner une idée complète de la vaste étendue du génie de Milton », et quand au début de son cinquième chant, elle aborde la scène du péché, elle feint d'être effrayée par l'ampleur et le sérieux du sujet :

Quels travaux pour mon sexe ennemi des alarmes,  
Faible, tremblant, formé pour l'amour et ses charmes (p. 80) !

Elle imite ainsi, dans le registre féminin du rococo, les fameuses digressions miltoniennes. De nombreux critiques l'ont suivie dans ce jeu. Voltaire y entre déjà dans ses compliments, et ceux même qui n'aiment pas les écrits de Mme Du Boccage, comme Grimm, s'interdisent d'être trop sévères envers une femme. Même les historiens du 20<sup>e</sup> siècle insistent sur la grâce féminine de son ouvrage. Grace Gill-Mark, à propos du *Paradis terrestre*, parle de « fragile petit ouvrage » et utilise à tout moment les mots de « grâce » et de « mignardise » pour souligner le caractère féminin du poème. Mais celui-ci n'est pourtant pas un simple jeu de salon.

En dehors de l'intention évidente d'exploiter la réputation d'une œuvre dont on parlait beaucoup, qu'a voulu faire Mme Du Boccage en imitant le poème de Milton ? On est tenté de répondre d'abord qu'il s'agit pour elle d'un exercice de virtuosité. Faire tenir ce qu'elle considère comme l'essentiel du *Paradis perdu* dans un texte aussi court représente bien une sorte de tour de force, qui lui a demandé de l'habileté. Sa versification est correcte, parfois agréable, et on comprend qu'une époque qui a souvent fait consister l'essentiel de la poésie dans la difficulté vaincue ait pu parfois goûter ce texte, sans trop se demander s'il ressemble à son modèle. Car non seulement Mme Du Boccage bannit de son *Paradis terrestre* les passages de l'épopée qu'elle juge contraires au goût national, mais elle modifie également ce qu'elle conserve, de façon à donner une interprétation très personnelle de l'histoire d'Adam et Eve. Le mythe de l'Eden devient sous sa plume tout autre chose que dans Milton, et c'est ce qui fait l'intérêt de ce petit livre. Une certaine lecture de l'œuvre anglaise s'en dégage, très révélatrice de toute une mentalité.

### 3. Un paradis de plaisirs.

Mme Du Boccage prévient son lecteur qu'elle s'est attachée surtout à raconter les félicités et les malheurs d'Adam et Eve. Au second chant de son poème elle décrit la vie heureuse que mène le couple paradisiaque avant le péché. La première chose qui frappe dans cette description, c'est que la nature y joue un rôle beaucoup moins important que dans l'Eden miltonien. L'écrivain ne consacre qu'une dizaine de vers à la description du jardin : il n'est guère qu'un décor, propice au bonheur

de l'homme, mais sans lien intime avec lui. C'est le cadre presque conventionnel de l'idylle :

Des cèdres, des palmiers, élevés jusqu'aux nues,  
De ce séjour charmant forment les avenues.  
Sur l'or et les saphirs serpentent les ruisseaux,  
Et dans les prés naissants bondissent les troupeaux  
(P. 20.)

Tout cela constitue l'« heureux empire » de l'homme, dans lequel la seule chose qui se détache vraiment est le couple humain. Adam et Eve sont les « rois de toute la nature », et leur existence est celle de riches châtelains. Leur vie est légère, insouciante et insignifiante :

Ce couple fortuné, créé dans l'innocence,  
Sans voile aux yeux de Dieu, n'en craint point la présence.  
A l'ombre d'un berceau rafraîchi par les eaux,  
Ils vont se délasser de leurs légers travaux ;  
Leur jardin n'exigeait que les soins nécessaires  
Pour goûter le repos et des mets salutaires.  
Sur des bancs de gazon ornés de mille fleurs,  
Les arbres leur portaient des fruits et des odeurs.  
Leur suc les rassasie, et dans l'écorce dure  
Ils puisent pour la soif une eau légère et pure ;  
Le sourire enchanteur, les entretiens charmants,  
Tout ce qu'Amour inspire à de jeunes Amants,  
Seuls habitants du monde et vivant sans alarmes,  
Achève d'embellir ce repas plein de charmes  
(P. 22-23.)

C'est une vie de solitude amoureuse, un peu comme celle de jeunes mariés dans une retraite pastorale bien choisie, qui ne se posent pas beaucoup de questions sur l'existence heureuse qui leur a été donnée.

La scène d'Eve à la fontaine est longuement traitée. Eve raconte à Adam comment à sa création elle avait été attirée par sa propre image, surprise dans l'eau d'un ruisseau, et comment une voix est venue la détourner de cette contemplation d'elle-même. Elle s'est laissée entraîner vers Adam, non par le sentiment mal avoué de la supériorité de la majestueuse beauté masculine, comme dans Milton, mais simplement parce qu'elle était entièrement disponible :

Rien alors ne fixait mon esprit incertain.  
(P. 26.)

Et le moment de résistance qu'elle a éprouvé devant Adam n'est pas venu de la secrète préférence de soi, racine même du péché, mais plus simplement parce que la beauté d'Adam est plus austère et difficile à saisir, et elle regrettait un peu l'image moins sévère d'elle-même :

Mais l'objet que les eaux m'avaient peint en ces lieux  
M'avait paru plus doux, plus séduisant, plus tendre.  
(P. 27.)

L'écrivain n'ignore sans doute pas que cette scène, dans Milton, fait pressentir la tentation. Mais on ne trouve pas chez elle pareille préoccupation : son Eve se borne à aller naturellement vers ce qui lui paraît le plus agréable. Le plaisir est un élément fondamental de son paradis.

Adam et Eve connaissent l'interdiction qui pèse sur le fruit. Ils la connaissent, la respectent, mais elle est pour eux tout extérieure. C'est une des particularités de leur condition, qui ne semble guère les troubler, et ils acceptent sans réticence d'être « dociles » aux ordres divins. Du reste les anges et Dieu lui-même apparaissent très extérieurs et lointains. Les anges sont un peu les gardiens chargés de la surveillance du parc, afin d'assurer leur tranquillité et leur solitude. La seule chose qui compte vraiment est l'amour qui les unit. La véritable « félicité » d'Adam est d'aimer Eve. Les premières paroles du père des hommes l'indiquent nettement :

Eve, disait Adam, tout prévient nos désirs ;  
Toi seule ici conçois, et ressens mes plaisirs ;  
Des biens dont je jouis le plus cher est toi-même.  
(P. 23.)

Il ne s'agit point ici pour l'auteur de critiquer la tendance d'Adam à un amour excessif pour sa femme, tendance destinée à le conduire à sa perte. Au contraire, la passion pour Eve, qu'Adam situe lui-même sur le plan du plaisir, est envisagée avec complaisance. Ainsi, pendant qu'Eve raconte son éveil à la vie, Adam est occupé à l'admirer d'une manière toute sensuelle :

Adam dans les transports de son cœur amoureux  
Admire tant d'appas et tant d'obéissance ;  
Ebloui des attrait qu'il voit en sa puissance,  
Son silence et sa joie expriment son amour.  
(P. 28.)

Quand le soir arrive, le couple se retire vers le lit nuptial dont la différence avec le « berceau » miltonien<sup>25</sup>, illustre assez bien ce qui sépare la sensualité des deux poèmes. Le « berceau », dans Milton, est le point central du jardin d'Eden. Son enivrante richesse montre que la sensualité d'Adam et Eve prolonge directement toute la puissance vitale du paradis terrestre, et l'amour conjugal est l'ultime expression de cette puissance. Dans la retraite nuptiale décrite par Mme Du Boccage, cet accord profond ne se retrouve pas. Nous avons vu que la nature n'existe guère dans son jardin : aussi l'abri nuptial est-il le lieu d'un enchantement sensuel innocent, sans doute, mais isolé, séparé, et donc loin de la gravité religieuse du *Paradis perdu*. Le plaisir amoureux est le signe ultime du repli du couple sur lui-même.

Dès le portrait d'Eve, la différence de ton entre les deux poèmes éclate. L'Eve miltonienne est d'une beauté majestueuse et épanouie, qui fait pressentir de proches maternités. C'est une femme en pleine maturité. Celle de Mme Du Boccage est une « beauté naissante ». Les zéphirs caressent « ses tresses voltigeantes » (p. 22), et sans le dire formellement, le texte suggère qu'il s'agit d'une très jeune femme. Cette beauté coquette sait, bien que les parures n'existent pas au jardin d'Eden, rendre son lit nuptial plus attirant en l'« émaillant » elle-même de fleurs dont elle « éclipse l'éclat », et met ainsi sa beauté en valeur. Après

25. Je traduis ainsi, comme il est habituel de le faire, le mot « bower » (P.L. IV, 690), sans être entièrement satisfait de cette traduction.



une courte prière expédiée en deux vers, le couple s'unit dans le plaisir amoureux :

Sans connaître le trouble et les déguisements,  
Jouissant des transports d'une heureuse innocence,  
Eve aux désirs d'Adam se livre sans défense.

(P. 35.)

Après l'amour, le couple s'endort dans un enchantement sensuel :

Couchés nus sur des fleurs, à l'ombre des feuillages,  
Les bras entrelacés, les deux jeunes époux  
S'endorment aux concerts des rossignols jaloux.  
Les roses sur leur lit pleuvent en abondance.

(P. 36.)

L'écrivain remplace le véhément hymne à l'amour conjugal que Milton a placé à cet endroit par des considérations morales célébrant la fidélité, invitant à se garder

Des objets dangereux qui vendent leurs appas.

(P. 36.)

et voyant dans le « tendre hymen » une source de plaisirs constants. A aucun moment l'amour conjugal n'est élevé au niveau de sanctification qu'il trouve dans le poème anglais.

Ce ton a alarmé les esprits sévères, et les censeurs des *Mémoires de Trévoux* n'ont pas approuvé les peintures du poème :

On n'a pas approuvé que les images, tant celles des vignettes que celles des vers, fussent si souvent sans draperie ; et l'on a fait cette réflexion tout à fait grave et sérieuse, qu'en décrivant l'état d'innocence on n'a pas dû exposer le lecteur à devenir coupable <sup>26</sup>.

Grace Gill-Mark trouve le journal d'une excessive sévérité, et il est vrai que rien de trouble n'entre dans les descriptions de Mme Du Boccage. La sensualité s'y exprime en toute simplicité. Mais le censeur sent bien qu'il manque quelque chose au paradis de Mme Du Boccage, et que celle-ci n'a pas le sens de la dimension mystique de l'amour. Un détail particulièrement frappant le montre à l'évidence. L'écrivain s'est souvenu d'un passage du Chant VIII de Milton dans lequel, au cours de sa conversation avec Raphaël, Adam s'aventure jusqu'à interroger le séraphin sur les amours des anges, et comment celles-ci peuvent s'exprimer. L'ange lui répond en prenant les couleurs mêmes de l'amour :

To whom the Angel with a smile that glow'd  
Celestial rosie red, loves proper hue,  
Answer'd...

(P.L. VIII, 618-620.)

Le rose de l'ange n'est en rien celui de la honte : son sourire coloré veut exprimer tout ce qu'a d'ineffable la réponse qu'il faudra faire à Adam. Mme Du Boccage l'interprète de manière bien différente. A Adam qui l'interroge :

Les célestes Esprits aiment-ils comme nous ?  
Comment expriment-ils leurs transports les plus doux ?

26. Cité par Grace Gill-Mark, *op. cit.*, p. 144.

Raphaël répond ainsi :

Le front du Séraphin devint comme l'aurore :  
Un feu plus vif, dit-il, sans tourment nous dévore.  
(P. 76.)

Comment expliquer ce rose sur le front du séraphin, sinon par un peu de gêne et de pudeur, comme si les amours des anges avaient quelque chose qui doit rester caché ? Dans Milton, Raphaël suggère simplement qu'il s'agit d'un mystère incompréhensible pour Adam, mais ce qu'il dit dans le poème de Mme Du Boccage est très différent. Bien entendu, il s'agit d'amour spirituel, mais dont l'expression ne va pas sans équivoque :

Nos désirs immortels trouvent des jouissances  
Dans l'intime union de nos intelligences.  
Ainsi dans ces vallons vous voyez les ruisseaux,  
Se chercher dans leurs cours et confondre leurs eaux [...]  
A d'éternels plaisirs notre âme s'abandonne.  
Jamais il n'est d'obstacle à nos tendres amours.  
(P. 76.)

Alors que les anges de Milton font dans ce cas penser à ces pures flammes tourbillonnantes de certaines peintures baroques, ceux de Mme Du Boccage rappellent plutôt ces petits angelots joufflus que représentent les gravures de son livre.

#### 4. *Un péché sans signification.*

Après le péché, Adam et Eve se laissent aller, dans le *Paradis perdu*, à un moment de luxure. Milton a voulu marquer avec force ce qui sépare cet amour qui se sent coupable de l'amour pur d'avant la faute. La violence du passage lui a même valu le reproche d'indécence. Mme Du Boccage évite ce reproche, mais fait perdre à la scène une bonne partie de sa signification. A Adam qui l'invite à l'amour, Eve répond sans hésiter :

Eve sourit, soupire, et vole dans ses bras.  
D'un bocage de fleurs l'ombre odoriférante,  
Couvre de leurs transports l'ivresse renaissante.  
Sur les gazons témoins de leurs brûlants soupirs.  
Le calme du sommeil termine leurs plaisirs.  
(P. 99.)

On voit mal la différence avec l'amour d'avant le péché : même plaisir, mêmes fleurs, même sommeil calme. Il semble que Mme Du Boccage ne connaisse qu'une langue pour exprimer les choses de l'amour. Mais cette similitude est révélatrice d'une caractéristique essentielle du poème, qui est l'absence de signification de la notion même du péché.

Dans le récit de la tentation et du péché, le poème suit en gros les indications données par Milton. Le résultat est pourtant tout autre. La scène de la tentation suppose qu'Adam et Eve se séparent. On sait que cette séparation se fait sur le désir d'Eve, dont le caprice masque sa secrète préférence de soi, racine du péché. L'Eve de Mme Du Boccage provoque bien la séparation, mais avec de bonnes intentions. Elle est très préoccupée de son travail (c'est aussi une des raisons

données par l'Eve de Milton) qui lui semble devoir être plus efficace si Adam ne reste pas à ses côtés :

Un sourire, un coup d'œil, mille tendres propos,  
Quand je suis près de toi suspendent nos travaux,  
Et nos jours sont trop courts, employés dès l'aurore.

(P. 82.)

Cet accent mis sur l'importance du travail peut surprendre : il fait contraste avec cette impression de vie légère et oisive que nous décrivions plus tôt. En fait le texte est très hésitant sur ce point. Adam dès son premier discours indique qu'ils ont le devoir de travailler :

Que nos mains et nos cœurs, à ses [de Dieu] ordres dociles,  
Se fassent un devoir d'embellir ces asiles :  
Le travail le plus rude avec toi serait doux.

(P. 24.)

Dans Milton, on insiste plutôt sur la légèreté du travail, présenté comme une sorte de plaisir supplémentaire : la fatigue qu'il procure ne fait que « rendre le frais zéphyr plus agréable, le repos plus paisible, la soif et la faim plus salutaires »<sup>27</sup>. Adam lui-même, loin de considérer ce travail comme une obligation, en fait une forme de louange de la création divine. Il devient un « devoir » pour Mme Du Boccage. Ici encore une harmonie entre le couple paradisiaque et la nature qui l'entoure est rompue. Replié sur lui-même, il ne la retrouve pas tout à fait spontanément. Pas plus que pour la vie amoureuse, il n'y a de différence radicale entre l'état prélapsaire et celui d'après le péché. Le poème est amené ainsi à osciller curieusement entre une vision idyllique de l'Eden, lieu de perpétuel plaisir sensuel, et une vision bourgeoise d'un paradis laborieux.

Revenons à Eve. Dans Milton son désir soudain de rendre son travail plus efficace<sup>28</sup> apparaît comme une mauvaise raison pour un caprice qu'elle ne sait pas elle-même justifier, et Adam lui fait remarquer l'inconsistance de son argument. Dans Mme Du Boccage le même désir paraît plus légitime dans la mesure où l'obligation de travail est plus impérative. L'Eve miltonienne s'entête dans sa volonté de séparation par vanité, et la discussion avec Adam s'aigrit par son entêtement et les petites blessures de son orgueil. Dans le *Paradis terrestre*, elle trouve des accents d'héroïne cornélienne. A Adam qui lui représente le danger que fait peser l'Esprit du mal prêt à leur nuire, elle répond :

Cet esprit inconnu cherchant l'obscurité  
Peut-il vous alarmer sur ma fidélité ?  
Je sais ce que je dois au Monarque suprême,  
A son ordre, à vos lois, à nos feux, à moi-même...

(P. 84.)

Aussi elle obtient aisément gain de cause auprès d'un Adam qui ne résiste pas longtemps. Leur différend est rapide et semble devoir

27. *P.L.* IV, 328-330. Trad. Chateaubriand.

28. *P.L.* IX, 207 sq.

être vite oublié. Leur querelle est légère, comme est légère leur vie et cette Eve qui, immédiatement après la discussion, disparaît dans les bosquets « comme un léger nuage ». Satan ne va pas avoir beaucoup de mal à la tenter.

Eve est disponible aux arguments du démon comme, à sa naissance, elle était disponible à l'amour d'Adam. C'est une « beauté crédule » vite séduite par l' « infernal suborneur » dont le discours sur les vertus du fruit fait naître dans son âme « une vive peinture ». Le tentateur n'a pas besoin d'une dialectique insinuante pour susciter au fond d'elle un secret esprit de révolte qui n'existe guère. Il n'y a chez elle ni vertige de la raison, ni même grand débat intérieur. Sans doute elle sait qu'elle ne doit pas toucher au fruit, et elle hésite le temps qu'il faut, elle retourne en elle-même le pour et le contre. Mais rien de fondamental ne vient faire obstacle à son désir du moment, et c'est véritablement le moment qui triomphe. Semblable à l'Eglé de la *Dispute* elle n'a pas été profondément tentée, mais n'a pas trouvé de raison pour résister. Si bien que cette créature, toute à l'instant présent, ne nous paraît guère transformée après son péché.

Sans doute, elle a besoin de ressources qu'elle n'employait pas avant, puisqu'elle doit à son tour tenter Adam : elle doit se montrer subtile et même un peu menteuse dans les « discours enchanteurs » qu'elle tient à son époux. Mais c'est un expédient du moment. C'est son amour pour Adam qui la fait agir, et cet amour n'est en rien modifié. Il conditionnait sa vie avant le péché, et continue de le faire après. Quant à Adam, il mange le fruit en toute lucidité mais sans résistance. Mme Du Boccage ne s'est guère intéressée qu'à Eve. C'est seulement après la scène amoureuse que j'ai citée plus haut qu'ils se rendent compte de ce qui leur est arrivé. Mais un peu comme un malheur qui se serait produit pendant leur sommeil. Ils ont honte et se disputent, mais sans se sentir vraiment coupables. Il y a pour Eve un écart qu'elle ne comprend pas entre les conséquences de son acte et l'acte lui-même. Quand elle est chassée du Paradis, elle montre une sorte d'étonnement douloureux :

De mon sort sans frémir je ne puis voir l'abîme ;  
J'espérais en ces lieux finir mes tristes jours ;  
On m'en bannit, pourquoi prolonge-t-on leur cours ? [...]   
Tribut de mes travaux, lieu cher à mes amours,  
Faut-il de vos attraits m'éloigner pour toujours ?  
Comment pourrai-je vivre en un climat sauvage,  
En proie à la douleur, aux remords, à la rage ?

(P. 113.)

Toutes ces questions, et son « courroux » montrent qu'elle accepte mal et ne comprend pas le sort qui lui est fait. Elle a l'impression de ne pas mériter ce traitement.

Aussi est-il naturel que les choses s'arrangent. L'Ange apaise et console son affliction :

L'Ange arrête le cours d'un si juste courroux :  
Tu ne perds rien, dit-il, il te reste un époux...

(P. 114.)



Réponse étonnante, dont on chercherait en vain l'équivalent dans le *Paradis perdu*<sup>29</sup>. Mais réponse logique : l'amour d'Adam était l'essentiel. Le reste était un cadre agréable, une vie facile. Le cadre va devenir moins agréable, la vie se faire plus difficile, mais puisque l'amour va permettre de dominer ces obstacles extérieurs, rien de fondamental, effectivement, n'est perdu. Du reste il y a des moyens pour atténuer les difficultés de cette nouvelle vie, et Michel en informe aimablement Adam :

Veux-tu de la douleur fuir l'atteinte perfide ?  
Vis dans la tempérance, et ne mets point tes soins  
A te multiplier des goûts et des besoins.  
Sous de rustiques toits en des travaux utiles,  
Tu trouveras la paix et les plaisirs tranquilles :  
De la frugalité naîtra le vrai bonheur...

(P. 118.)

Eve connaît de nouveau le « doux sommeil », et s'apprête par sa tendresse à adoucir le sort d'Adam. Le poème se termine sur cette note optimiste, triomphe des vertus bourgeoises. Un malheur imprévisible et incompréhensible est survenu auquel on fait face du mieux qu'on peut, et dont les conséquences sont tant bien que mal réparées. Le péché a perdu toute signification réelle.

##### 5. *Les rôles secondaires : Satan et Dieu.*

Au milieu de cette exaltation des vertus domestiques, l'héroïsme épique n'a pas de place, et on chercherait en vain un héros au poème. Adam est inexistant, le Christ ne joue aucun rôle. Quant à Satan, il n'a ni prestige ni même consistance. Mme Du Boccage, comme Voltaire, a été intéressée par l'Apostrophe au soleil, si on en juge par le fait qu'elle l'a traduite presque entièrement. Mais elle n'a pas mieux réussi que Voltaire. Grace Gill-Mark lui reproche d'avoir substitué à la complexe et sinueuse dialectique satanesque quelque chose de trop clair et ordonné, le désordre passionnel du Satan miltonien étant transformé en une série de raisonnements bien suivis. Ce reproche est certainement fondé, mais si le Satan de Mme Du Boccage s'exprime avec ordre, c'est que la passion le remue assez peu, et que ses motivations sont vagues. Il se plaint de son déchirement intérieur :

Ah ! maudissons plutôt ma volonté funeste,  
Qui choisit un parti qu'en secret je déteste.

(P. 13.)

Il entend à l'intérieur de lui-même « d'affreux mugissements », mais quand il se demande pourquoi il reste dans cet état de misère, il ne trouve pas de meilleure raison que la crainte du qu'en-dira-t-on, qui l'empêche de prier le « Souverain des Cieux » :

L'orgueil me le défend ; que diraient ces Esprits  
Que par un vain espoir mon adresse a surpris<sup>30</sup> ?

29. Mme Du Boccage imite le passage où Michel console Eve (*P.L.* XI, 286 sq.), mais au lieu de lui dire qu'elle n'a rien perdu, Michel dit à Eve « résigne patiemment ce que tu as justement perdu ».

30. P. 14. Il ne s'agit pas de loyauté envers ses troupes, puisqu'il les a entraînées

Après avoir constaté la vanité de son ambition, il tranche brusquement :

N'importe ! sans fléchir poursuivons nos projets.  
(P. 15.)

On voit que son raisonnement ne l'a même pas convaincu lui-même. Dans l'*Essai*, Voltaire donne à une partie de ce monologue l'allure d'une tirade de tragédie racinienne. Mme Du Boccage s'y embourbe : la dialectique satanique lui reste entièrement fermée.

Satan joue le rôle du méchant : il en faut un dans le poème, mais sa méchanceté lui reste extérieure. Tout comme le péché, le mal n'a aucun poids. Satan est un méchant de mélodrame ; il a un « air sombre », et c'est ainsi qu'il vient épier Adam et Eve.

D'un œil triste et jaloux le roi du noir séjour  
Sous son déguisement de près les considère...  
(P. 28.)

Il a un moment d'hésitation quand il admire Eve, juste avant la tentation :

Sa beauté le ravit : elle semble à ses yeux  
Rendre un nouvel éclat aux charmes de ces lieux ;  
Sa rage s'adoucit, et sans haine il admire...  
(P. 87.)

Mais il s'agit plutôt d'un hommage rendu à la beauté de la femme que d'un enrichissement dans l'étude psychologique du personnage. Celui-ci domine du reste bien vite son moment de faiblesse :

Mais sa fierté bientôt reprenant son empire,  
Eh ! quel pouvoir, dit-il, a sur moi cet objet ?  
(P. 87.)

Et il se remet aussitôt à ce qu'il appelle lui-même « l'art vil de séduire ». Le personnage a du reste si peu d'importance qu'on l'oublie dès qu'il a rempli sa fonction. Quelques vers seulement sont consacrés à son retour en enfer, et encore cet épisode tourne court. Mme Du Boccage n'a été sensible ni aux prestiges ni aux maléfices du Malin.

Je n'oserais dire qu'elle n'a pas senti le prestige de Dieu, puisqu'elle était bonne catholique, mais, si Satan est inconsistant dans son poème, Dieu en est à peu près complètement absent. Grace Gill-Mark, qui a remarqué cette absence, dit assez joliment qu'il joue à peu près le même rôle dans le *Paradis terrestre* que Jupiter dans l'*Enéide*. Son

---

à leur perte et que leur seul espoir pour elles aussi serait de se tourner vers Dieu. Il existe bien un mouvement ressemblant dans le monologue de Milton, mais Satan y parle de la honte de la soumission :

Disdain forbids me, and my dread of shame  
Among the spirits beneath, whom I seduc'd  
With other promises and other vaunts  
Than to submit...  
(P.L. IV, 82-85.)

absence se marque d'une manière caractéristique à la fin du poème, et en engage tout le sens. L'écrivain s'est souvenu que dans le *Paradis perdu*, Michel fait connaître à Adam la future venue du Rédempteur, et c'est à ce moment-là que le premier pécheur comprend que son sort n'est pas sans espoir et éprouve un vif mouvement de joie. Dans le *Paradis terrestre*, Michel annonce bien la même nouvelle à Adam. Mais cette annonce est quasi superflue : au moment où elle intervient, Adam est déjà rasséréné par les consolations de l'ange et celles de sa femme, et la promesse de la Rédemption ne change pas grand-chose. Dans Milton, l'épisode est crucial puisqu'il s'agit de montrer comment du mal va sortir un plus grand bien. Là encore, la dimension religieuse disparaît dans le poème de Mme Du Bocceage, et l'œuvre reste résolument mondaine. Si la faute est une faute heureuse, c'est surtout, dans le *Paradis terrestre*, parce qu'elle permet à Eve de s'affirmer définitivement comme l'héroïne du poème.

#### 6. *Prééminence d'Eve.*

Dans le *Paradis perdu*, la réflexion sur le rôle et la place de la femme tient une place importante : le problème de la place de la femme par rapport à l'homme dans les desseins de Dieu et l'ordre de la création, et celui de sa responsabilité dans le péché originel trouvent des solutions très tranchées. Mme Du Bocceage ne les approuve guère. La subordination de la femme à l'homme telle qu'elle est présentée dans Milton répugne à sa conception du rôle de la femme dans le couple. Dans la présentation du couple paradisiaque, à un endroit où elle suit d'assez près le texte anglais, elle se garde bien de reproduire le vers célèbre « Hee for God only, shee for God in Him » (*P.L.* IV, 299). Elle veut bien qu'Adam ait l'autorité et qu'Eve doive obéir, et concède encore qu'Eve soit faite pour donner du plaisir à Adam, mais elle donne à la femme beaucoup de compensations. Car l'autorité d'Adam ne s'exerce qu'à travers l'amour. Et dans l'amour, le pouvoir de la femme est plus grand que sa faiblesse. L'écrivain s'attarde avec complaisance sur le passage où Adam fait à Raphaël l'aveu que sa passion pour Eve le domine :

Ma raison de mes sens ne se rend plus maîtresse.  
 Ou j'ai pour ma compagne un excès de faiblesse :  
 Ou sa beauté présente un attrait trop puissant ;  
 Tant d'appas n'auraient-ils qu'un charme éblouissant ?  
 Le Ciel pour les former affaiblit-il mon être ?  
 Quel trouble me saisit en la voyant paraître ?  
 Ses conseils à mon gré plus justes que les miens,  
 Contraignent mes désirs à se soumettre aux siens.  
 Je cède à son pouvoir...

(P. 97.)

Le péché a prouvé ce pouvoir d'Eve sur Adam. En un sens Mme Du Bocceage ne serait pas loin de partager le moment de triomphe d'Eve une fois que celle-ci a réussi à convaincre Adam de manger le fruit :

Effort trop généreux ! preuve d'amour extrême !  
 Quel triomphe, dit Eve, ô ciel ! quel doux transport !

Mon époux pour me suivre ose braver la mort.  
(P. 97.)

Elle s'en est du reste expliquée dans l'exorde de son cinquième Chant, où, imitant l'exorde du Chant IX du *Paradis perdu*, elle introduit une digression que Milton n'avait pas prévue ; s'adressant à ses lectrices, elle écrit :

Quoi ! je vais rappeler des maux causés par nous !  
Belles, qui m'en blâmez, ayez moins de courroux :  
Racontant les malheurs nés de votre imprudence,  
Je montre de vos traits le charme et la puissance.  
(P. 80.)

Le féminisme de Mme Du Bocage trouve donc son compte dans le fait que la femme soit responsable du péché. En agissant à la légère, Eve a gagné une preuve de son pouvoir et en même temps qu'elle a conquis la première place dans le couple, elle a trouvé dans le malheur une nouvelle maîtrise d'elle-même.

Les « belles » doivent d'autant moins s'irriter de voir l'écrivain rappeler la culpabilité d'Eve dans le péché que celle-ci n'avait pas, nous l'avons noté, une grande responsabilité. Elle a été davantage victime que coupable, victime d'un ennemi trop rusé pour elle, mais surtout de sa naïveté et de son inexpérience. La légèreté de sa vie d'avant la faute devait alléger le poids de celle-ci. Mais dès que la faute a été commise, Eve trouve des ressources que rien ne laissait deviner. Son rôle devient prépondérant et proportionnellement plus important que dans le *Paradis perdu*. Trompée essentiellement à cause de la confiance naïve qu'elle avait mise dans les paroles du serpent, elle fait tout pour se racheter dès qu'elle a compris son erreur. On ne trouve pas chez elle les récriminations de l'Eve miltonienne. Aux reproches que lui fait Adam elle oppose la raison et la soumission :

Tu parais attendri : je reprends espérance :  
Je sais combien tu dois craindre mon imprudence,  
Ton cœur de mes conseils éprouva le danger ;  
N'importe, à t'en donner j'ose encore m'engager.  
Je cherche à te calmer dans ton incertitude...  
(P. 110.)

C'est elle qui pense la première à prier Dieu, et elle est prête à se sacrifier pour sauver Adam :

De mon époux, de Dieu j'irrite la colère :  
J'oserai vers son trône élever ma prière,  
Il sait que tes malheurs prirent leur source en moi,  
Que la foudre m'écrase, et s'éloigne de toi.  
(P. 109.)

Cette Eve ferme et consolatrice dans le malheur a véritablement appris une sorte d'héroïsme, et devant l'inconsistance des autres personnages du poème, en devient l'héroïne indiscutable. C'est elle qui trouve les paroles d'espérance qui résument tout le sens du livre. A la fin, au moment où le couple quitte le paradis terrestre, affirmant de nouveau son rôle auprès d'Adam, elle lui dit :



J'ai causé tes malheurs : je veux par ma tendresse  
Des plus affreux climats adoucir la tristesse :  
Avec toi transportée au milieu des déserts,  
Je croirai voir Eden au bout de l'Univers.

(P. 121.)

L'Eve miltonienne a été consolée par le songe que Dieu lui a envoyé : elle a appris qu'elle serait la mère de la race promise qui « réparera tout »<sup>31</sup>. Celle de Mme Du Boccage n'a pas eu besoin de ce songe, ni de cette promesse lointaine. Il lui suffit qu'Adam soit près d'elle, et le bonheur humain peut se construire dans ce petit univers fermé.

Quelles que soient les différences entre les deux œuvres, cette conclusion du poème rappelle invinciblement celle de la *Pandore* voltairienne. Même héroïsme féminin, même repli sur le petit cercle de l'amour humain. Le refus de toute mystique et de toute communion avec ce qui entoure l'homme amène les écrivains rococo, malgré la totale opposition de leurs croyances religieuses, à ce repli qui se traduit par une miniaturisation de l'œuvre baroque. Le poème de Mme Du Boccage fait penser à ces estampes délaissées qu'il serait vain de vouloir faire sortir de l'oubli, mais auxquelles on peut trouver quelque charme, et qui disent si bien la sensibilité de toute une société.

## 7. La *Colombiade* et les contradictions du mythe paradisiaque.

### a. Souvenirs miltoniens dans l'épopée de Madame Du Boccage.

Le féminisme de Mme Du Boccage se retrouve dans ses autres œuvres. Le seul titre de sa tragédie, les *Amazones*, le dit assez, et dans sa grande épopée, la *Colombiade*, le principal adversaire de Colomb est une femme guerrière. On retrouve dans cette *Colombiade* certains thèmes du *Paradis terrestre*, et l'épopée miltonienne a probablement contribué à donner à l'écrivain l'idée de la sienne. Un passage du *Paradis perdu* introduit directement l'univers américain de Mme Du Boccage : à la fin du neuvième Chant, Adam et Eve, honteux, cherchent des vêtements pour cacher leur nudité, et se couvrent de feuillages :

... those leaves  
They gathered, broad as Amazonian Targe,  
And with what skill they had, together sowed,  
To gird thir waist, vain Covering if to hide  
Thir guilt and dreaded shame ; O how unlike  
To that first naked Glorie. Such of late  
Columbus found th'American so girt  
With featherd Cincture, naked else and Wilde  
Among the Trees on Iles and woodie Shores...

(P.L. IX, 1110-1117.)

Cette évocation américaine, Mme Du Boccage ne l'a pas oubliée, bien qu'elle lui donne une tout autre coloration. Une des premières choses que découvre Colomb, dans son épopée, c'est la nudité des habitants. Voici comment est décrite Zama, la fille du vieillard qui héberge le héros, au premier Chant :

31. P.L. XII, 622 : « By mee the Promis'd Seed Shall all restore. »

Comme Eve, elle était nue ; une égale innocence  
 L'offre aux regards sans honte, et voile ses appas :  
 Les grâces qu'elle ignore accompagnent ses pas,  
 Et pour tout vêtement, en formant sa parure,  
 D'un plumage azuré couvrent sa ceinture.

(*Colombiade*, p. 23.)

Le rappel de la nudité d'Eve et la ceinture de plume montrent à l'évidence le souvenir de l'épopée miltonienne. Mais plus que cette réminiscence, bien normale après tout chez un écrivain qui a longuement travaillé sur le poème anglais, la manière dont Mme Du Boccage le transforme me paraît intéressante.

Si Milton rappelle les vêtements des Américains c'est pour prouver l'universalité de la honte de la nudité, et par là même l'universalité du péché originel. Tandis que dans la *Colombiade*, la parure de « plumage azuré » ne fait que mettre en valeur l'innocence de la nudité. C'est Eve avant le péché, et non Eve honteuse dont l'image est évoquée. L'Amérique prend le visage d'un nouveau paradis terrestre. En même temps qu'elle se trouve sous la domination démoniaque. Car tout le merveilleux de l'épopée de Mme Du Boccage, comme celui de beaucoup d'autres épopées américaines<sup>32</sup> repose sur l'idée que les puissances infernales ont pris le Nouveau Monde en leur pouvoir, et le sous-titre de l'œuvre, « la Foi portée au Nouveau Monde » en indique nettement le schéma<sup>33</sup>. Colomb est le héros chrétien contre lequel se liguient tous les démons, Satan à leur tête. Cette fiction, qu'on trouve dans les épopées américaines de Boesnier à Chateaubriand, explique en partie les reprises de la mythologie miltonienne dans ces épopées : portrait de Satan, concile des démons, etc. Mais l'Amérique est aussi une sorte de Paradis, et là encore les souvenirs du *Paradis perdu* s'imposent. Chez Mme Du Boccage, l'Amérique paradisiaque a beaucoup plus d'intérêt que l'Amérique démoniaque.

Comme elle s'était embourbée dans sa présentation de Satan dans le *Paradis terrestre*, elle s'empêtre dans son merveilleux, et on le lui a suffisamment reproché, de Grimm à Grace Gill-Mark. Toute sa mythologie est tellement insignifiante qu'il semble même qu'elle ait renoncé elle-même à la rendre cohérente. Ainsi au début du premier chant elle annonce son intention d'utiliser les noms des divinités de l'antiquité païenne :

Pour peindre ces faux dieux, ma muse peut sans doute  
 Rendre à Vénus Cythère, et l'Olympe à Junon :  
 Satan sous mes pinceaux prend les traits de Pluton.

(P. 10.)

Mais cette intention reste lettre morte. Dans le concile infernal, Satan reste Satan, les démons délibèrent comme dans Milton et le seul effort d'invention de l'écrivain a été de faire appel à quelques divinités spécifiquement américaines, comme Teule, le dieu des vents. Autre signe que Mme Du Boccage s'est désintéressée de cet aspect de son épopée.

32. Voir plus loin notre Chapitre VI.

33. Madame Du Boccage a dédié son poème au Pape Benoît XIV. L'œuvre fut publiée en 1756.

ou s'est aperçue qu'elle n'était pas capable de bien le traiter : à la fin du poème, le sommaire annonce la description d'une nouvelle chute des démons en enfer après leur défaite, mais on cherche vainement cette chute dans le texte. Tout autant que ses critiques, l'auteur a dû sentir l'artificiel de ce merveilleux épique, et aussi à quel point il s'accorde mal avec une autre mythologie, beaucoup plus vivante, liée à l'Amérique paradisiaque.

#### b. *Le paradis américain et sa destruction.*

Car bien que l'Amérique ait été la proie des démons avant la venue des Européens, en fait ce sont ceux-ci qui y amènent le pillage, la destruction, la désolation. Dans le *Paradis terrestre*, quand Michel montre à Adam ce que va être l'histoire des hommes, issue du péché, Mme Du Bocage introduit une conséquence que Milton ne mentionne pas : Adam voit

Les bords américains par le fer désolés<sup>34</sup>.

Les hommes de Colomb, inspirés par l'Enfer, apportent le péché et non le salut. C'est l'avarice « sortie des enfers pour exciter les Castillans au pillage » (p. 121) qui déclenche la guerre entre les Espagnols et les Indiens, et qui amène la destruction du paradis américain. Pour Mme Du Bocage, en contradiction avec l'intention avouée de son épopée, le véritable péché est lié à l'ambition de Colomb et à la rapacité de ses troupes, et à travers ce péché est remise en cause la civilisation que Colomb représente.

Le veillard et sa fille, Zama, dont j'ai cité la description de l'innocente nudité, vivent dans une île sur laquelle Colomb est descendu avant d'aborder le continent. Ce veillard, chef de la nation qui peuple cette île (dont le nom n'est pas donné), et sa fille, habitent au milieu des bois une grotte que les animaux respectent, et qui est entourée d'un véritable paradis exotique. Zama est comparable à Eve en ceci également qu'elle vit dans une nature enchanteresse, bien différente de la nôtre :

[...] dans ces bois, tout prend un nouvel être :  
Les animaux, les fruits, les arbres pleins d'encens  
N'ont rien dans leur aspect qui ressemble à nos champs :  
Le soleil y répand une clarté plus vive.

(P. 20.)

Mme Du Bocage met beaucoup d'application dans la description de la faune et de la flore de ce pays. Elle ne se fie pas à sa seule imagination, mais s'informe chez les voyageurs et les naturalistes, Charlevoix et Réaumur :

Sur ces bords, l'oiseau mouche a choisi se retraire :  
Jusques dans nos climats son plumage apporté,  
Par l'art de Réaumur conserve sa beauté.  
Au lieu que je décris, un animal sauvage  
Des humains a les traits, l'adresse, et le courage.  
A grand bruit l'aloès chaque siècle y fleurit.

34. *Paradis terrestre*, p. 114.

L'Inde, qui du coco tire un lait qui nourrit,  
Des vapeurs d'un feuillage enivre la paresse.  
Le fruit du cotonnier y sert à la mollesse.  
Le cacao fournit le nectar des repas.

(P. 20.)

Périphrases et notes explicatives soulignent la nouveauté de cet effort poétique : il faut bien expliquer qu'il s'agit de singe ou de tabac, et comment l'aloès fleurit tous les cent ans. La poésie française n'était pas habituée à un tel exotisme. C'est la description d'un paradis : la nature y sert l'homme sans qu'il doive peiner pour obtenir sa subsistance, et la beauté colorée de ces lieux révèle une vie plus intense qui a l'exubérance vitale de l'Eden.

Les peuplades sauvages y vivent dans une paix tranquille. Le vieillard et Colomb ont une longue conversation dans laquelle l'industrie et le luxe de la civilisation européenne s'opposent au calme de l'existence paradisiaque. Colomb fait au vieillard une longue description des pays d'où il vient, de leur histoire et de leur civilisation. Par un exemple concret, en montrant la perfection technique de son navire, il essaie d'étonner le vieillard et de lui faire avouer son infériorité. Mais il montre en même temps la vanité de toute cette activité, incapable de s'arrêter et condamnée à une perpétuelle insatisfaction. Il l'avoue à propos de sa propre entreprise :

De peser l'univers notre savoir jaloux  
Ignore notre essence, et voudrait tout connaître.  
Ce désir, qui m'enlève aux lieux qui m'ont vu naître  
Me découvrant vos mers, couronne mes destins.  
Malgré nos vœux, le sort qui se rit des humains,  
Il faut vous l'avouer, en comblant mon attente,  
N'en a point assouvi l'ardeur entreprenante.

(P. 48.)

Mais loin d'être impressionné par toute cette activité conquérante, le vieillard n'a pas de mal à opposer à cette quête vouée à ne jamais s'arrêter le calme de l'innocence paradisiaque. Il répond à Colomb :

Toi qui dit que la mort doit terminer la vie.  
Savant navigateur, quelle est donc ta manie,  
D'entasser au dépens de ta tranquillité,  
Des biens et des projets pour une éternité ?  
La terre qui partout offre ses dons fertiles,  
Nous cache dans son sein les trésors inutiles.  
Là pour flatter nos sens, la nature avec soin,  
Aux mets les plus communs joint le goût du besoin,  
Quand je te vois privé, par ta soif de connaître,  
Du plaisir d'habiter les champs qui t'ont vu naître,  
Je préfère nos mœurs dans leur rusticité  
A l'art qui de vos cœurs corrompt l'humanité.  
Sans maître, sans esclaves, ennemi de la guerre,  
L'homme en ces lieux jouit des fruits qu'offre la terre :  
Exempt d'ambition, loin de la soif de l'or ;  
Dans son peu de besoins il trouve un vrai trésor.

(P. 49.)

Nous retrouvons ici la leçon de l'Ange du *Paradis terrestre*, que le bonheur s'obtient par la limitation des besoins. Mais il y a tout autre



chose qu'un échange de lieux communs dans ce texte. D'abord il est étonnant que ce soit le héros de la Foi qui se fasse ainsi faire la leçon, et cette leçon prend une coloration toute particulière par le cadre paradisiaque dans lequel elle est donnée. Car ce sont « ces lieux », c'est-à-dire le paradis américain, ou plus exactement le paradis de cette île au bord du continent américain, qui sont donnés en modèle à Colomb, ce même paradis que son entreprise est en train de détruire.

Le vain désir de connaissance, l'insatisfaction dont la cupidité et l'ambition sont des formes inférieures, sources du péché originel, sont aussi le péché de notre civilisation. Sans le savoir, Eve a déclenché toute la marche de l'histoire et lui a donné son sens. Ce paradis américain est détruit par le même désir ou la même folie. Mais en même temps c'est un paradis dangereux. Plus brillant et coloré que le jardin d'Eden, il n'en a pas la douceur, et la facilité de vie qu'il offre risque d'être un piège mortel.

Dans une île, on trouve une nouvelle Eve toute innocence et toute beauté, avec l'attrait sensuel de ses longs cheveux qui flottent « sur son sein près d'éclore ». Les habitants de cette île sont pacifiques et accueillants. Sur une île voisine, une terre d'apparence toute semblable offre la même invitation au repos :

Une terre prochaine abondante en trésors,  
Des vergers où les fruits se cueillent sans efforts...  
(P. 110.)

Sur cette île les Espagnols débarquent sans méfiance, et ils trouvent l'attrait de plaisirs amoureux :

Des Dryades qu'Amour conduit au bord des eaux  
Y dansent, et leurs chants font parler les échos.  
L'émail des prés ornaît ces nymphes demi-nues ;  
Qui les voulait sans art en voyait d'ingénues...  
(P. 111.)

Les marins suivent naturellement ces beautés, et trompés par un oracle, s'endorment dans la mollesse. Leur réveil leur montre le piège dans lequel ils sont tombés. Les nymphes sont transformées en rochers, et ils reçoivent des flèches de toutes parts :

On cherche l'ennemi, tout tremble, et sur des pins  
Se découvrent enfin de féroces humains ;  
Sautant de branche en branche, ils semblent dans leur joie,  
Des aigles qui du ciel vont fondre sur leur proie.  
L'écume des serpents empoisonne leurs dards :  
Leur cheveu hérissé, le feu de leurs regards,  
Annonce que Satan arma ces cannibales.

(P. 113.)<sup>35</sup>

Sur une île, le paradis rend dérisoires et dévastatrices les vertus guerrières, l'ambition, l'industrie. Sur l'autre, leur oubli risque de provoquer la perte des marins. Ces deux images fantasmatiques résument

35. Sur l'angoisse que font naître le monde sauvage l'anthropophagie, et l'ambivalence du mythe américain, voir notre chapitre VI.

bien les contradictions de l'épopée, et les incertitudes de son auteur qui sont celles de toute son époque.

Le mythe du paradis terrestre révèle là une de ces ambivalences qui marquent toute la représentation imaginaire de l'Amérique au 18<sup>e</sup> siècle, tantôt lieu satanique, tantôt lieu paradisiaque. Par ces deux aspects du mythe s'expriment tour à tour un désir de paix et de repos qui est peut-être désir de mort, et une peur devant l'animalité, une angoisse qui se manifeste, comme nous le verrons ailleurs, dans des scènes d'anthropophagie. Derrière la surface élégante et souriante de l'art rococo, de profondes inquiétudes se laissent apercevoir, que la *Colombiade* révèle mieux que le *Paradis terrestre*, à la conclusion un peu courte. Cette épopée, qui passe non sans raison pour illisible, est un bon témoignage du travail imaginaire qui s'opère au 18<sup>e</sup> siècle en face d'un monde mal connu, attirant et inquiétant à la fois.

### *Conclusion : Remarques sur le rococo.*

Toutes différentes qu'elles sont entre elles, les œuvres et réalisations que nous avons examinées dans ce chapitre portent toutes l'empreinte de la même forme, et elles ont comme caractère commun de faire entrer le poème baroque dans l'espace étroitement délimité de la coquille rococo. Le mot de miniaturisation est venu s'imposer de lui-même, ainsi que celui de fragmentation : à la vision globale et unitaire du poème baroque se substitue un univers qui se divise en une quantité de petits mondes. Nous avons déjà rencontré ces deux caractéristiques dans l'œuvre de Voltaire, qui est peut-être l'auteur rococo par excellence, où elles témoignent d'une position de repli sur le petit cercle que Voltaire considère comme celui d'une certaine civilisation. Mais comme tout repli, elle s'accompagne d'anxiété : nous avons noté chez Voltaire la crainte angoissée d'une sexualité animale liée aux images de la barbarie. L'œuvre de Marivaux témoigne de craintes comparables : cette humanité dans la nuit, abandonnée à ses désirs et à ses instincts, Marivaux l'entoure de barrières. Les hauts murs de la civilisation qui dans la comédie encerclent les hommes livrés à eux-mêmes sont plus qu'un équivalent habile des murailles paradisiaques : ils circonscrivent et enferment une insoutenable découverte.

C'est celle d'une condition humaine qui a perdu toute unité. A propos de la *Henriade*, j'ai tenté de montrer comment l'espace mécaniste de l'attraction newtonienne convenait mal aux schémas traditionnels de l'épopée. La psychologie imprégnée de sensualisme qui est celle de nos auteurs est aussi en contradiction avec la vision unitaire du baroque. Car il va de soi que si aucun des auteurs que nous venons d'étudier n'a formulé de théorie à ce sujet, leur œuvre est toute marquée d'un sensualisme diffus. Pour Marivaux comme pour Madame Du Bocage, l'homme est une table rase. Marivaux considère explicitement, nous l'avons noté, que l'homme n'a pas en lui la notion du bien et du mal. Le plaisir chez ces êtres qui viennent de naître, est une

sensation comme une autre, et de même valeur qu'une « sensation » morale. Dans Milton, l'homme qui vient de naître se tourne spontanément vers la magnificence du monde qui l'entoure et vers la lumière créatrice, y trouvant son existence exaltée. Adam se trouve merveilleusement accordé au monde dès qu'il ouvre les yeux. L'Eglé de Marivaux s'y trouve au contraire perdue et en proie à des sensations contradictoires :

Que de pays ! que d'habitations ! Il me semble que je ne suis plus rien dans un si grand espace ; cela me fait plaisir et peur (p. 1350).

Le mouvement de repli sur soi est largement un mouvement de frayeur. La fragmentation de l'univers rococo ne repose donc pas uniquement sur une représentation de l'espace qui n'est pas nouvelle en 1730, mais sur la combinaison de l'espace newtonien avec le sensualisme.

Tous les auteurs de ce chapitre sont d'un catholicisme bon teint. Or, leur impuissance à donner à leur œuvre imitée ou inspirée du *Paradis perdu* une véritable portée religieuse est manifeste. Très habilement, Marivaux a d'emblée voulu retirer toute résonance religieuse à son œuvre, et cette prudence était peut-être nécessaire à qui refait, même sur le mode mineur, un épisode de la *Genèse* de manière qu'y éclate l'absence de Dieu. Tanevot et Madame Du Boccege, qui ne prennent pas la même précaution et qui sont décidés à faire œuvre édifiante, arrivent à un résultat qui est entièrement contraire à leur intention déclarée. Mme Du Boccege a beau imiter le texte anglais de près dans ses passages difficiles, elle ajoute des notations qui en contredisent toute la signification. A son éveil Adam s'exprime ainsi dans le *Paradis terrestre* :

Je fixe enfin les yeux sur ma propre structure :  
Je veux, en m'agitant, essayer mes ressorts :  
J'avance, et je les sens m'obéir sans efforts.  
Peignez-vous cet instant, et ma surprise extrême...

(P. 67.)

L'Adam miltonien s'examine bien lui-même et essaie la souplesse de son corps, mais avec une spontanéité et une grâce qui lui font s'intégrer à toute la nature qui l'entoure. Celui de Mme Du Boccege, qui « essaie ses ressorts » et montre une « surprise extrême » en constatant toutes les possibilités de sa machine se coupe de l'univers. Ses rapports avec Dieu vont être des rapports guindés, et il ne retrouve l'aisance que dans la solitude amoureuse qui l'unit à Eve. La mentalité rococo se prête mal au mouvement d'expansion d'une religion d'émerveillement et de gratitude. Elle ne peut guère se représenter Dieu que comme un potentiel, qu'on peut rêver ou contre lequel on peut se révolter, deux attitudes qui procèdent de la même conception de la Divinité.

Cette conception est profondément opposée à celle du poème de Milton, et cette opposition explique sans doute pourquoi la plupart des œuvres dont nous nous occupons sont manquées. Leur échec même témoigne de la nostalgie d'une unité perdue. Si le rococo imite le baroque, c'est qu'il essaie de reconstituer au niveau du petit cercle fermé un ensemble qui intègre l'homme à ce qui l'entoure. Mais cet essai est nécessairement un échec, à moins que l'écrivain n'ait une vision assez

claire pour assumer d'avance cet échec par la parodie, et que l'œuvre réelle ne soit une interrogation sur les raisons de cet échec. C'est la *Dispute* et sa lucidité merveilleuse et désespérée. A l'opposé, une tentative comme celle de Servandoni, qui s'adresse bien aussi à la sensation pure, ne peut présenter qu'un dérisoire théâtre d'illusion.

A l'optimisme du poème miltonien, confiant dans les ressources morales de l'homme qui, grâce au christianisme, peuvent lui permettre de retrouver le « paradis intérieur », s'opposent l'inquiétude et le désespoir qui percent sous les grâces et la joliesse du rococo. Voltaire contre la barbarie, le fanatisme, la sexualité bestiale, s'enferme dans le petit cercle qui veut à un humble niveau reconstituer le paradis terrestre. Mais à quoi bon cette activité de jardinier si elle n'est que divertissement vain. C'est ce que découvre la *Colombiade*, que la civilisation qui exalte cette activité humaine pour elle-même est inconsciente et destructrice, et qu'enfermés en eux-mêmes, les hommes ne savent où ils vont. L'homme de cette première partie du siècle se sent abandonné et tâtonne en aveugle.



## NOTES COMPLÉMENTAIRES

En marge de ces imitations ou adaptations du *Paradis perdu*, je voudrais signaler trois autres œuvres qui sont également inspirées de cette épopée : un poème de David Durand intitulé *La Chute de l'homme, et les ravages de l'or et de l'argent* (Londres, 1729), un divertissement scénique de l'abbé Nadal, le *Paradis terrestre* (1736), et enfin un spectacle « mécanique » de Josse (1763). Il s'agit d'œuvres mineures et d'intérêt très limité que je présenterai brièvement.

### 1. *La Chute de l'homme.*

C'est un poème en sept chants par David Durand, ministre français du temple Saint-Martin de Londres, publié à Londres en 1729. Dans cette imitation très libre du *Paradis perdu*, Durand a repris un certain nombre d'épisodes du poème de Milton sans en suivre l'ordre général, et en y mettant beaucoup de fantaisie. Voici par exemple le résumé du premier chant :

Dans le premier chant, après exposition du sujet et l'éloge du Roi et de la Reine, on introduit un Archange qui, frappé de la beauté de notre monde, entre en jalousie sur la gloire future de nos premiers parents, dont il a ouï parler, et conçoit le perfide dessein de les perdre. Il forme sa cabale avec d'autres Génies de son ordre, descend sur la terre, et trouve un serpent sur les bords de l'Euphrate, dans lequel il se jette. Surpris de se voir abruti il essuie divers combats avant que de passer le fleuve. Cependant confirmé dans sa malice, il passe le fleuve et arrive dans le Paradis terrestre, jusque là que voyant partout les traces de la main du Créateur, il conçoit de violents remords sur le crime qu'il va commettre.

La transformation du démon en serpent est une scène bien remarquable. Du haut des airs, il voit, dormant sur le rivage :

Un serpent tortueux, dont le dos émaillé,  
De nacre et de saphir en ovaux taillé,  
Exposait aux regards de la lune attentive  
Du fameux labyrinthe une image naïve...

Le démon entre donc dans le corps de ce labyrinthe vivant, mais non sans prendre la « blanche Phébé » à témoin de tout ce qu'il faut faire pour remplir le rôle ingrat du tentateur. S'adressant à la lune, il s'exclame :

Un Ange de Lumière  
Se ravale à vos yeux jusques dans la poussière !

Entré dans le corps du serpent, il doit sans doute s'endormir avec son hôte, car quand le serpent s'éveille, le démon est tout « surpris de sa nouvelle essence » :

Quel prodige ! dit-il, suis-je un autre que moi ?  
Non, mon œil est fidèle, et c'est moi que je vois.

Le démon prête, comme il se doit, des discours particulièrement éloquents au serpent quand il s'adresse à Eve. Suivant le texte de Milton, il explique à la première femme qu'avant d'avoir mangé du Fruit, il était un animal

comme les autres. On appréciera l'art des points de suspension, qui sont de l'original :

J'ai longtemps conservé les terrestres penchans,  
Et sans autre souci, roulant à l'aventure,  
Tous mes vœux se bornaient à la simple pâte,  
A moins que détourné par quelque objet nouveau,  
Tantôt sur la fougère et tantôt sous l'ormeau...

On n'en finirait pas de citer des passages de ce comique involontaire. Ainsi Adam, faisant des reproches à sa femme pour sa faute, s'étonne qu'« une épouse si chère »

N'eût détesté des fruits anathématisés.

Durand est un admirateur convaincu de Newton. Le serpent fait à Eve tout un discours dans lequel il lui explique l'ordre de l'univers : voici l'attraction universelle :

La lune aime la terre, et cet orbe fidèle  
Borne toute sa gloire à tourner autour d'elle,  
Et profite en roulant des regards les plus doux  
De l'Astre que la terre a choisi pour époux.

J'ai, je pense, donné une idée suffisante de ce poème à prétension moralisatrice, que le *Journal littéraire* traitait déjà, en 1730, d'« ouvrage au-dessous du médiocre ».

## 2. *Le Paradis terrestre de l'abbé Nadal.*

Il s'agit d'un « divertissement spirituel en un acte » qui fut, si on en croit les indications données dans les *Poésies diverses* de l'abbé Nadal, parmi lesquelles il a été publié, exécuté par l'Académie de musique de Poitiers en 1736. La musique en était d'un certain Bourgeois, « Maître de la Musique de S. A. S. Mgr le Duc ».

L'abbé Nadal indique lui-même que ces quatre scènes qui représentent la félicité du couple paradisiaque avant le péché sont imitées de Milton. Ecrites en vers libres, elles forment une sorte de livret pour une cantate, et le texte indique des duos et des trios, ainsi que des passages pour Chœur. Très anodin, le texte n'a guère d'intérêt. Notons seulement que l'idée de faire une cantate à partir du *Paradis perdu* est apparue très tôt.

## 3. *Le spectacle du Sieur Josse.*

On possède très peu d'indications sur le spectacle intitulé *L'Origine du monde et la chute du premier homme* que donna en 1763 chez lui, rue Greneta, à Paris, un certain Josse, fabriquant d'évantaux. Peinture, mécanique et musique étaient chargées d'exprimer les « différentes actions » d'une « pièce en cinq actes tirée du *Paradis perdu* de Milton ». Josse paraît avoir voulu rivaliser avec Servandoni avec des moyens beaucoup plus réduits, puisqu'il lui paraît possible « qu'en gardant les proportions on [...] puisse faire en petit ce que la difficulté ne permet pas d'exécuter en grand ». L'ensemble devait être en effet de dimensions restreintes, puisque selon l'*Avant Coureur*, qui en mars 1763 annonce les représentations publiques, la salle ne pouvait contenir qu'une cinquantaine de personnes. A la différence de Servandoni, Josse, qui a publié un livret résumant le déroulement du spectacle, reprend en la simplifiant un peu toute l'histoire du poème, y compris les épisodes humains, mais il privilégie les éléments fantastiques. J'ignore selon quels procédés : l'indication la plus précise est fournie par l'*Avant Coureur* (février, 1763) qui parle d'un « théâtre de perspective », d'architectures, de points de vue et de machines et ajoute :

On a apporté une particulière attention pour bien marquer les effets de lumière, les bruits célestes et souterrains et autres météores qui sont parfaitement imités, et tout y est exécuté aussi exactement que sur les plus grands théâtres.

Notons que l'Acte cinquième est presque entièrement consacré à la vision d'Adam, qui voit, « endormi », l'avenir de sa postérité. On représente successivement :

1. Le Déluge universel 2. La Tour de Babel et la confusion des langues 3. La délivrance du peuple hébreux, Pharaon englouti dans la mer Rouge 4. Le Temple de Jérusalem bâti par Salomon 5. La destruction du même Temple par Nabuchodonosor et les Juifs emmenés en captivité à Babylone 6. La naissance du Messie 7. Sa mort 8. Sa victoire au Jugement dernier. (Livret, p. 8.)

Josse ne manquait pas d'ambition. Le livret ajoute dans une note :

Toutes ces visions se succèdent environnées et apportées dans un nuage, selon l'idée la plus naturelle qu'on a pu se former de la nature des songes, exprimées par des airs analogues à chaque vision. (Livret, p. 8-9.)

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

### TEXTE

DU BOCCAGE, Anne-Marie : *Le Paradis terrestre*, poème imité de Milton, Londres, 1748, in-8°.

*La Colombiade*, ou la foi portée au Nouveau Monde, Paris, 1756, in-8°.

JOSSE : *L'origine du monde et la chute du premier homme*, pièce en cinq actes tirée du *Paradis perdu* de Milton, Spectacle de peinture, mécanique et musique qui en expriment les différentes actions, Paris, 1763.

Et voir l'*Avant-Coureur*, feuille hebdomadaire des 7 février et 21 mars 1763.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de : *Théâtre complet*, texte préface et annoté par Marcel Arland, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, in-16.  
*Le Miroir*, in *Journaux et Œuvres diverses*, édition F. Deloffre et M. Gillet, Paris, 1969.

*La Dispute*, comédie en prose en un acte, Paris, 1747, in-12.

NADAL, abbé : *Le Paradis terrestre*, imité de Milton, Divertissement spirituel en un acte, Poitiers, 1763, in-4°.

### ETUDES

BJUSTROM, Per : « Servandoni décorateur de théâtre », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1954, p. 150-59.

CHRISTOUT, Marie-Françoise : « Décors d'opéra et pièces à machines au 18<sup>e</sup> siècle. Servandoni illusionniste », in *Médecine de France*, n° 109, 1960.

DELOFFRE, Frédéric : *Marivaux et le marivaudage*, Paris, 1953, in-8°.

DESIGNES - PARENT, Lucette : *Marivaux et l'Angleterre*, Paris, 1970, in-8°.

DI MATTEO, Colette : *Servandoni décorateur d'opéra*, mémoire dactylographié pour la Maîtrise d'Histoire de l'art, fait sous la direction de M. Chastel, Paris, septembre 1970.

GILL - MARK, Grace : *Anne-Marie Du Bocage, une femme de lettres du 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1927, in-8°.

SCHLUMBERGER, E. : « Un génie d'opéra, Servandoni », in *Connaissance des Arts*, août 1965, p. 14-22.

STATES, Bert C., Jr. : « Servandoni et la Salle des machines », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1961, p. 42-44.



*Deuxième Partie*

VERSIONS CATHOLIQUES



## CHAPITRE V

### LOUIS RACINE CRITIQUE ET TRADUCTEUR DE MILTON

A la lecture de la traduction de Dupré de Saint-Maur Louis Racine a éprouvé une attirance très vive pour le *Paradis perdu*, dont il fit une longue critique et dont il mit en vers plusieurs passages<sup>1</sup>. Puis, sentant tout ce qu'il y avait de peu satisfaisant à parler d'un poème étranger qu'il ne pouvait lire qu'en traduction, il se mit à apprendre l'anglais pour connaître l'original, en trouva la version française très infidèle, et décida de faire une traduction plus exacte, traduction qui, par l'ampleur de ses notes, est également un important commentaire critique. Voici, brièvement résumés, les principaux moments de la carrière miltonienne du poète de la *Grace*. Il fut sans doute, après Voltaire, le plus important miltonien français du siècle. Après Voltaire, et souvent contre Voltaire : les deux hommes, qui s'étaient connus dans leur jeunesse, ne s'aimaient guère ; mais surtout Racine a lu Milton en dévot, attentif à l'inspiration religieuse de sa poésie. Les *Mémoires de Trévoux* nous avaient déjà laissé entrevoir ce que pourrait être une critique catholique de Milton. Louis Racine nous présente une étude beaucoup plus détaillée et travaillée. J'analyserai d'abord la critique et les imitations en vers faites sur la version française, avant d'examiner la traduction et le commentaire qui l'accompagne.

#### I. DE LA POÉSIE (1710)

##### 1. Deux inspirations poétiques voisines.

On peut s'étonner de voir Louis Racine s'attacher ainsi à Milton. De la part des *Mémoires de Trévoux*, les commentaires favorables au poème ne surprennent guère. Les jésuites avaient pris comme politique de se montrer souples sur les questions de dogme, et les petites incartades de Milton ne devaient pas les effrayer. Mais que l'austère Louis Racine, le scrupuleux « janséniste », intransigeant sur la doctrine, se sente pour le poète puritain une âme fraternelle, au point de consacrer à l'étude et à la traduction de son œuvre plusieurs années de sa vie.

---

1. Cette première critique, entrecoupée d'imitations en vers de plusieurs passages du poème, parut en 1740 dans un Mémoire pour l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres intitulé *De la Poésie*. L'édition des *Œuvres* de 1808, à laquelle se réfère tout ce chapitre, l'a publiée sous la forme d'un chapitre consacré à Milton, dans l'ensemble intitulé *Réflexions sur la poésie*.

voilà qui est plus singulier. Ce fut pourtant, si on en croit l'histoire des rapports de Racine avec le poème anglais telle qu'il l'a présentée lui-même, un véritable coup de foudre :

Il m'était inconnu dans sa langue la première fois que je le lus dans la nôtre ; je fus cependant si échauffé par cette lecture que je mis en vers plusieurs morceaux<sup>2</sup>.

Ce brusque enthousiasme pour la poésie de Milton peut cependant, comme beaucoup d'autres coups de foudre, s'expliquer.

Comme tous les admirateurs chrétiens du *Paradis perdu* autour de 1730, Louis Racine se fait une conception de la poésie qui insiste sur ses origines et sa valeur sacrées. La poésie inspirée de Dieu est pour lui « la plus ancienne et la plus sublime de toutes », et il en cite comme exemple le Cantique de Moïse. Il reproche à la majorité des poètes, mêmes chrétiens, de s'être peu intéressés aux « sujets saints » et regrette qu'ils n'aient pas pris modèle sur les grands peintres italiens qui « consacrèrent leurs talents à des sujets de piété pour la décoration des églises ». Milton a eu le mérite de suivre l'exemple de ces peintres :

La poésie peut traiter les même sujets [que la peinture, avec succès. Le *Paradis perdu* en est un exemple. On peut reprocher de grands défauts à Milton ; mais on n'a rien à lui reprocher sur les mœurs : il a tâché de rendre au poème épique cette majesté que le Tasse n'a pas assez respectée (p. 159).

Racine trouve donc d'abord une dignité nouvelle dans le poème anglais, et une poésie qui remonte aux sources du plus haut sublime. Quant au sujet même de l'épopée, Racine n'est pas de ceux qui peuvent l'estimer « peu intéressant », lui qui dans ses propres poèmes s'est consacré à la justification de l'œuvre de Dieu. Continuateur des poésies religieuses de son père, Louis Racine ne se voit guère que Milton comme autre illustre prédécesseur. Le Tasse lui paraît beaucoup trop frivole, trop plein de « descriptions amoureuses » :

Le Tasse devait se contenter de remplir d'amour la poésie pastorale, et respecter davantage la poésie épique (p. 145).

La *Divine Comédie* est pour lui un ouvrage « d'une nature bizarre » : il en est tout déconcerté, et développe à l'égard de Dante une véritable hostilité. Et comme il veut ignorer l'inspiration religieuse de la poésie française qui a précédé celle de son père, seul Milton fait contrepoids à l'écrasante présence paternelle.

Aussi les écarts de doctrine du poète anglais, dont nous verrons qu'il les connaît très bien, lui paraissent-ils de moindre importance. Nous avons mentionné, en parlant de Ramsay, son échange de corres-

2. *Discours sur le Paradis perdu*, Œuvres, t. III, p. 38. Contre une déclaration aussi nette, je ne peux pas donner grand crédit aux affirmations de l'abbé d'Olivet contenues dans la correspondance de Desmaiseaux, affirmations que m'a fort aimablement signalées M. Rousseau, et selon lesquelles Louis Racine aurait entrepris une traduction du *Paradis perdu* avant celle de Dupré, ouvrage dont le manuscrit se serait perdu entre Paris et Londres. Voir note complémentaire 1 en fin de chapitre.



pondance avec Louis Racine. Dans son poème *La Religion*, celui-ci s'en était pris à l'optimisme de Pope, en lui reprochant de ne pas faire la place qui convient au péché originel. Ramsay écrivit à Racine pour prendre la défense de son compatriote, s'entremît entre les deux hommes, et obtint de Pope une lettre destinée à rassurer Louis Racine sur l'orthodoxie de ses croyances. Mais ce dernier ne fut pas entièrement convaincu, et, puisque Pope invoquait pour sa défense l'infidélité de la traduction française de l'*Essai sur l'homme*, il décida, ayant appris l'anglais entre-temps, de lire l'original. Il y trouva confirmée sa première impression, et comme Ramsay avait opposé le calvinisme de Milton à l'orthodoxie de Pope, Racine reprit le parallèle entre les deux poètes :

Après avoir lu ce poème en anglais, loin d'en être le défenseur, je reconnais qu'il ne peut être justifié que par des explications très forcées, et que le système qu'il présente d'abord est celui du déisme. Il promet, en commençant, de justifier les voies de Dieu ; Milton promet la même chose dans l'exorde de son *Paradis perdu* : quelle différence entre ces deux défenseurs de la Providence ! Milton, qui suit la Révélation, développe d'une manière admirable la suite des desseins de Dieu sur les hommes. Pope qui ne suit que la raison laisse dans une entière ignorance sur ces desseins dont il ne parle pas (t. I, p. 450).

A la foi un peu trop confortable de Pope, le rigide Louis Racine préfère l'austérité miltonienne. La rigueur du dessein apologétique de l'épopée lui fait pardonner son calvinisme, et le poète « janséniste » sent chez le poète puritain une inspiration voisine de la sienne.

Avant de connaître le *Paradis perdu*, Racine s'est trouvé traiter plusieurs des thèmes qui sont au centre du poème anglais. Par exemple, dans la *Grâce*, il décrit Adam dans l'état paradisiaque :

Charmé de saints attraits, de bien environné  
Adam à son conseil vivait abandonné.  
Tout était juste en lui, sa force était entière :  
Il pouvait sans tomber poursuivre sa carrière,  
Soutenu cependant du céleste secours,  
Qui pour aller à Dieu le conduisait toujours.

(T. I, p. 33.)

Ce lourd didactisme est suivi d'une pesante dissertation sur la grâce à laquelle Adam « était toujours maître de se soustraire ». Rien qui fasse sentir la beauté et la grandeur de l'état paradisiaque. La description du démon est entachée du même didactisme :

A croître nos malheurs le démon met sa joie ;  
Lion terrible, il cherche à dévorer sa proie ;  
Et transformant sa rage en funeste douceur,  
Souvent, serpent subtil, il coule sous les fleurs.  
Ce tyran ténébreux de l'inférieur abîme  
Jouissait autrefois de la clarté sublime.  
L'orgueil le fit tomber dans l'éternelle nuit,  
Et par ce même orgueil l'homme encore fut séduit,  
Quand nos pères à Dieu voulant être semblables,  
Osèrent sur un fruit porter leur mains coupables.

(P. 44.)

On a du mal à trouver dans de tels textes « la flamme qui embrasa

Moïse ». Mais plus tard, dans une *Épître sur l'homme*, Racine refait d'après Milton une description de Satan d'une tout autre allure :

Déjà le ciel tremblait, et les anges fidèles  
 Voyaient marcher contre eux les légions rebelles.  
 L'Éternel se leva : Satan du haut des airs  
 Comme l'éclair qui fuit tomba jusqu'aux enfers.  
 Accablé du tonnerre interdit immobile,  
 Pour la première fois sa rage fut tranquille.  
 Mais bientôt dans l'horreur de ces gouffres brûlants,  
 Tournant de tous côtés ses yeux étincelants,  
 Il relève à la fin sa tête infortunée,  
 Que par des coups profonds la foudre a sillonnée<sup>3</sup>.

Quelques lueurs de l'original, lueurs qu'on ne trouve guère dans la poésie de l'auteur laissé à lui-même, éclairent ces vers. Louis Racine découvre dans Milton des richesses poétiques qu'il admire d'autant plus qu'elles ne sont pas à sa portée. Quand il consacre une étude au *Paradis perdu*, il mêle ses réflexions critiques de nombreuses imitations du poème.

## 2. Critiques du poème.

Un commentaire fait ainsi dans une sorte d'enthousiasme créateur semble mal s'accommoder d'ironie et de réserves. Pourtant on trouve une note voltairienne dans ce chapitre. Racine y blâme les « fictions ridicules » du poème ; il s'en prend en particulier à la guerre des Anges : il se moque de ce « mauvais ange fendu depuis la tête jusqu'à la ceinture », de l'artillerie céleste, de l'épée de saint Michel :

L'épée de Saint Michel, qui fait tant de carnage, est comme la Durandal de Roland. Que servent toutes ces armes entre des combattants qui ne peuvent se détruire (p. 417) ?

Le Pandémonium lui paraît « une puérilité », il trouve confuse la description du chaos, et pour lui, l'allégorie du Péché et de la Mort « présente des images qui font horreur ». Il ajoute à cette liste quelques autres passages que Voltaire n'avait pas relevés, comme la description des milices angéliques :

... il [Milton] fait faire par eux [les anges] dans le ciel une garde continue ; il y fait aussi dresser des tables où les anges boivent le nectar dans des coupes d'or. Il suppose qu'un ange, pour descendre du ciel dans le paradis terrestre, se coule rapidement sur un rayon de soleil (p. 416).

Toute cette imagerie merveilleuse paraît à Racine du domaine de « l'extravagance ». Mais à ces critiques faites au nom du naturel et de la vraisemblance il en joint d'autres qui touchent à la théologie du poème.

Il va sans dire que Racine désapprouve les passages dans lesquels Milton s'attaque expressément à l'église catholique, comme le limbe de

3. *Épître II sur l'homme*, Œuvres, t. II, p. 132. Racine indique lui-même qu'il imite Milton.

vanités, ou encore --- car il a lu le poème avec attention --- la comparaison de Satan sautant par-dessus le mur du paradis aux « mercenaires qui entrent sans mission dans l'Eglise » <sup>4</sup>. Il n'aime pas non plus le passage sur la nourriture des anges. Mais sa critique porte aussi sur un point plus important et plus significatif. Il note que, dans le poème, les épisodes de l'Enfer ou du Paradis terrestre ont plus d'attrait que les épisodes célestes :

Je ne sais si je me trompe ; mais Milton, que j'aime quand il est dans l'enfer ou dans le paradis terrestre, me plaît beaucoup moins quand il se transporte dans le ciel et qu'il veut faire parler Dieu et ses anges (p. 417).

Cette infériorité de la description du Ciel vient, selon lui, des discours que Milton prête à Dieu et aux anges. Ainsi les explications de Raphaël à Adam sont jugées d'une mauvaise philosophie. Mais ce sont surtout les discours de Dieu qui le gênent :

Il me paraît encore que Milton fait prononcer des discours trop longs au Père éternel, et qu'il lui fait répéter trop souvent cette vérité dont on ne peut douter, que les hommes ne tomberont que par leur faute, parce qu'ils ont reçu de Lui tous les secours nécessaires pour pouvoir rester innocents. Il semble que le Père éternel ait quelques reproches à craindre [...] Et lorsqu'il apprend que ce crime est arrivé [...] Dieu parle comme s'il avait besoin de se justifier <sup>5</sup>.

Plus que leur longueur, ce qui ne convient pas à Racine dans ces discours, c'est que Dieu soit préoccupé de se justifier. La religion de Louis Racine, faite toute d'humilité et de respect devant le mystère divin, est beaucoup trop soucieuse de rabaisser l'homme devant Dieu pour comprendre une telle justification :

Et tu crois, ô mortel, qu'à ton moindre soupçon,  
Aux pieds du tribunal qu'érige ta raison,  
Ton maître obéissant doit venir te répondre <sup>6</sup> ?

Dieu n'a pas de comptes à rendre aux hommes. Sans doute l'objet même du poème anglais est-il une justification de Dieu, mais Racine estime qu'une telle explication doit être une affaire purement humaine, et laisser la personne divine dans son inaccessible mystère.

Si Milton prête à Dieu de longues explications, c'est que la conciliation entre la prescience divine et la liberté de l'homme, dont Voltaire était si fier d'avoir rendu compte dans la *Henriade*, est un point de doctrine particulièrement délicat. Racine, que Voltaire accuse de suivre de trop près saint Augustin, ne l'ignore pas, mais il n'oserait jamais en souligner la difficulté. Il veut bien être didactique, mais non « raisonner ». S'il s'en prend aux discours de Dieu dans Milton, c'est justement parce qu'il y trouve le ton raisonneur qu'il a toujours condamné. De même un peu plus loin, quand il imite le discours qu'Adam fait à Dieu après le péché, il se garde bien de reprendre les reproches que

4. P. 414. Cf. *P.L.* IV, 193. « Entrent sans mission dans l'Eglise » est la traduction de Dupré que Racine reproduit.

5. P. 418. Les passages omis sont de courtes imitations en vers.

6. La *Religion*, I, p. 134. On trouverait de nombreux autres exemples, dans les deux grands poèmes de Louis Racine, d'une telle attitude.

dans Milton le premier homme adresse à son créateur<sup>7</sup>. Ces accents de révolte lui paraissent certainement très inconvenants, et il les réproouve ou les passe sous silence. Mais je ne suis pas sûr que le ton de liberté du poème anglais ne l'attire pas sans qu'il se l'avoue à lui-même.

### 3. *Les admirations de Racine.*

#### a. *Un Satan janséniste.*

Il n'est pas question pour Racine de reprocher à Milton d'avoir donné au démon un rôle trop héroïque. Il admire au contraire la convenance de son portrait, qui fait de lui le « digne roi » du royaume infernal. Son caractère montre bien « l'orgueil, l'envie, la vengeance et l'obstination » qui sont autant de traits démoniaques. Et si Racine note l'« étonnante vivacité » de la description du personnage, et l'« énergie » de son caractère, il y voit surtout un signe supplémentaire de la grandeur de Dieu :

Dans tous les discours de Satan, on admire avec raison la sagesse du poète qui, en faisant parler cet esprit de fureur, à qui tout est permis, loin de lui faire vomir des blasphèmes capables de révolter les oreilles sages, trouve là de quoi faire respecter la grandeur de Dieu par les paroles mêmes que la rage dicte à son ennemi. Satan laisse toujours connaître malgré lui combien il est convaincu de la puissance de celui qu'il ose braver et combien il regrette la félicité qu'il a perdue par son orgueil (p. 422).

Il n'est pas courant de voir, dans le siècle, Milton loué pour la « sagesse » de son portrait de Satan. Racine appuie une telle appréciation essentiellement sur l'apostrophe au soleil du Chant IV. L'imitation en vers qu'il fait de ce discours nous montre plus clairement comment il interprète le personnage.

Cette imitation du passage fameux a sans doute été l'objet d'une attention particulière de la part de Louis Racine. On se souvient que Voltaire avait publié dans son *Essai* une imitation en vers du même texte, et Racine a dû se sentir en compétition avec son ancien camarade<sup>8</sup>. L'imitation de Voltaire, très courte, présentait les rapports entre Satan et Dieu essentiellement comme ceux d'un monarque et d'un puissant favori disgracié. Le démon y était tout préoccupé d'exalter sa grandeur passée. Louis Racine souligne au contraire les rapports de gratitude entre les deux puissances, et par là même ce qu'il peut y avoir de remords chez Satan. Celui-ci se montre bien pénétré de la grandeur de son adversaire, puisque c'est l'image de sa puissance et de son éclat qu'il retrouve dans le soleil :

Toi dont le front brillant fait pâlir les étoiles ;  
Toi qui contrains la nuit à rentrer ses voiles...

7. *P.L.* X, 743-746. Dans une note de sa traduction (t. II, p. 415) Racine souligne la hardiesse du passage.

8. Dans l'article « Traductions » de ses *Connaissances des beautés*, Voltaire compare son imitation à celle de Racine. Il cite d'abord le début de celle-ci, puis son propre texte, et conclut ainsi : « Il est aisé de voir pourquoi les vers cités les derniers sont au-dessus des autres : c'est qu'ils sont plus remplis d'enthousiasme, de chaleur et de vie ; qu'ils ont plus de nombre et de force ; qu'en un mot ils sont d'un poète ; et ils ont surtout le mérite d'une traduction plus fidèle. » Sur le texte de Voltaire, cf. *supra*, Chapitre II.



Mais le cri de haine que lui arrache la vue de cette puissance se transforme très vite en rappel de son amour d'autrefois pour son Souverain :

Amour d'un Dieu pour moi plus fatal que sa haine,  
Sois maudit ; ou plutôt sois toi-même maudit.  
Déchiré de remords, et de honte interdit,  
N'impute, malheureux, ton malheur qu'à toi-même,  
Où pourras-tu cacher ton désespoir extrême ?  
Et comment te sauver de ta propre fureur ?

(P. 421.)

Si le Satan de Voltaire, s'adressant au soleil, s'exprimait comme Agripine s'adressant à Burrhus, celui de Racine a plutôt les accents de Phèdre en proie au remords. Le remords et le désespoir sont bien exprimés par le Satan de Milton, mais celui-ci ne songe pas à se cacher : il utilise cette dialectique du désespoir et du remords pour justifier sa descente dans la damnation, et pour les transformer en haine absolue et en choix définitif. Ne pouvant échapper à sa malédiction, il retourne sa misère intérieure en désir de nuire à l'homme. La rage n'est jamais loin de son désespoir.

Le Satan de Louis Racine sait mieux exprimer son tourment que sa fureur. La deuxième partie de l'imitation racinienne est beaucoup plus faible que la première, et Satan y devient une pâle figure presque pleurnicharde :

Mais, hélas, au milieu d'une cour qui m'honore,  
Que ce sceptre brûlant me pèse et me dévore,  
Et que me coûtent cher mes terribles honneurs !

(P. 422.)

On se demande pour quelle raison dans ces conditions il s'est révolté contre Dieu. Lui-même ne se dépeint pas comme étant en proie à une ambition concertée et raisonnée. Il a cédé à l'orgueil, sans doute, mais cet orgueil a été une sorte de vertige, il a été « ivre de [sa] grandeur ». Le seul Satan que Racine sait bien exprimer, c'est celui qui n'a pas en lui la grâce suffisante, malgré sa bonne volonté, pour répondre à l'amour divin. Tourmenté et damné malgré lui, c'est un Satan janséniste.

#### b. *La Femme et le serpent.*

Racine trouve également beaucoup de « sagesse » dans la peinture du couple paradisiaque, l'union de l'amour et de l'innocence : « tout paraît saint dans l'union de deux créatures si saintes » (p. 423). La modestie, ou plutôt la soumission, d'Eve lui paraît tout à fait louable :

Milton qui a voulu dépeindre la perfection de la nature humaine dans l'état d'innocence, nous fait voir que le caractère parfait d'une femme consiste dans la tendresse la plus vive pour son époux, accompagnée d'une soumission respectueuse dont elle fait son bonheur. Quand l'ange vient les voir, c'est elle qui va préparer le repas, et qui les sert à table. Tandis que l'ange raconte la révolte des esprits orgueilleux et la création du monde, elle écoute en silence, et n'interroge jamais (p. 423).

C'est que Louis Racine se méfie de la nature féminine : il voit dans le récit d'Eve se penchant sur son image la manifestation d'une vanité

qui appartient bien à l'éternel féminin. Ce sont « les premières pensées naturelles à une femme » :

Il semble que ce soit avec raison que Milton ait donné à la femme au moment de sa création, pour premier soin, celui de se contempler, et de s'admirer dans un ruisseau (p. 425).

Le rôle de la femme est d'être soumise et belle. Alors que le Père Routh reprochait à Milton de faire minauder Eve dans cette scène, Racine essaie de rendre le tableau encore plus gracieux, en lui donnant un cadre dont la mollesse n'a rien de miltonien. Eve est décrite

Au bord d'un bois charmant, sous un ombrage frais,  
Sur un tapis de fleurs mollement étendue.

(P. 425.)

Le petit ballet qu'Eve mène avec son image est plus sautillant et son narcissisme plus trouble que dans Milton, avec en même temps quelque chose d'enfantin :

Une image sur moi se baisse et m'examine.  
Je tressaille et recule ; à l'instant je la vois  
Se mouvoir, tressaillir, reculer comme moi.  
Lorsqu'un charme inconnu me ramène vers elle,  
Vers moi ce même charme aussitôt la rappelle ;  
Et d'une égale ardeur dans les mêmes moments,  
Toutes deux nous sentons les mêmes mouvements.

(P. 425.)

Comme la maternité s'accorde mal avec cette image d'une Eve enfantine, Racine a supprimé dans le même texte l'annonce d'une multitude d'enfants que lui fait, dans Milton, la voix divine. Son récit devient une sorte de miniature gracieuse, un petit tableau à la Boucher. Il est du reste significatif que pour Racine le lac dans lequel se mire Eve soit devenu un ruisseau. L'ensemble du tableau prend un caractère nettement rococo que confirme la description du paradis terrestre<sup>9</sup>.

Celui-ci perd son caractère sacré pour devenir un décor de pastorale. Quand Adam raconte à son tour son éveil à la vie, il décrit le paysage qui l'entoure. Racine imite ce passage en précisant que Milton a donné à Adam des « pensées plus élevées » que celles d'Eve :

J'ouvre les yeux, je vois que sur les fleurs couché,  
D'un aimable gazon je presse l'herbe tendre [...]  
Dans un canal que borde une aimable verdure,  
D'un pas majestueux s'avance une onde pure ;  
J'entends autour de moi murmurer des ruisseaux,  
Et je prête l'oreille au concert des oiseaux.  
Enchanté de l'éclat que tant de fruits étalent,  
Parfumé de l'odeur que tant de fleurs exhalent,  
Je sens mon cœur saisi d'agréables transports.  
Je reviens à moi-même...<sup>10</sup>.

9. Racine indique lui-même que c'est à travers la traduction française qu'il imite Milton, et effectivement ces imitations doivent beaucoup à Dupré.

10. *Réflexions*, p. 426. Cf. *P.L.* VIII, 254 sq. Sur ce texte de Milton, voir notre dixième chapitre.

La beauté du monde doit faire sentir à Adam la grandeur de Dieu. Dans le texte anglais que Racine imite, Adam sent bien tous ses sens répondre à cette beauté qui l'entoure, son cœur « déborde de parfums et de joie ». Mais par le biais du sommeil d'Adam, l'expérience est scindée en deux : l'accord entre Adam et le monde est préparé par son rêve, transposition de l'innéisme platonicien. Ici au contraire l'enivrement sensuel est direct, et au lieu de faire sortir Adam de lui-même, le ramène à lui. Le texte que je viens de citer se continue tout naturellement par « je reviens à moi-même ». La joie de vivre, pour l'Adam miltonien, est celle de se sentir intégré au grand tout ; pour l'Adam racinien, cette joie est essentiellement plaisir sensuel. Bien involontairement, Racine nous montre un des liens entre le sensualisme et le rococo.

Il a imité aussi le premier discours du serpent à Eve. Le serpent, écrit-il, « sait de quelle manière on doit préparer l'attention d'une femme ». Il devient en tout cas terriblement bavard sous sa plume<sup>11</sup>. Racine doit sans doute penser que les femmes sont sensibles à l'éloquence redondante : à la place de l'argumentation insinuante du serpent miltonien, il fait prononcer au tentateur l'exorde d'un discours d'apparat :

Vous qui seule sur nous méritez de régner ;  
 Vous qui seule en ces lieux devez tout étonner,  
 Ne vous étonnez pas, souveraine du monde,  
 Vous que de vos sujets l'humilité profonde  
 N'adore qu'en tremblant, ne vous étonnez pas  
 Si jusques à vos pieds j'ose avancer mes pas ; ...  
 (P. 428.)

Toute la suite est sur le même ton. Tout un arsenal rhétorique est employé aux dépens de la subtilité du discours. C'est ainsi que certaines formules sont celles de la galanterie la plus conventionnelle :

Si je suis criminel, vos charmes font mon crime.

Le serpent de Racine oublie à ce point son satanisme qu'il en vient à faire à Eve le compliment suivant :

Nous admirons en vous le Dieu qui nous a faits.

Même par ruse, le Satan miltonien ne prononcerait jamais une telle phrase<sup>12</sup>, qui serait reconnaître qu'il a été créé par Dieu. Mais cette galanterie excessive, cette rhétorique inutile enlèvent au passage tout son caractère inquiétant. Racine écrit qu'« un exorde si artificieux prépare au succès » mais en prêtant au tentateur un discours aussi inconsistant, il prive le moment où tout se décide de toute son intensité. On ne sent plus la gravité de l'enjeu, et le péché devient la séduction la plus banale.

11. Aux dix-sept vers du *P.L.* (ix, 523-548) correspondent trente-quatre vers de Racine.

12. Racine imite sans doute le vers suivant :

Fairest resemblance of thy Maker faire.  
 (*P.L.* IX, 538.)

Il est vrai que pour Racine, qui se montre d'une misogynie presque caricaturale, la femme ne méritait pas un tentateur plus habile. Quand Eve veut s'éloigner d'Adam pour son travail de jardinage, la manière dont il résume le passage montre qu'il est surtout sensible à l'entêtement capricieux d'Eve, et il oppose la réponse d'Adam, « pleine de douceur et de tendresse », au caractère artificieux de sa femme. Il n'analyse point le péché d'Eve, qui semble avoir comme unique cause pour lui l'incapacité féminine de résister à la flatterie, même la plus grossière. Et il commente la dispute entre Adam et Eve après le péché en mettant en contraste l'absence d'aigreur des propos de l'homme et la mauvaise foi de la femme, qui reproche à son mari de l'avoir laissé s'éloigner :

C'est ainsi que Milton, sans tomber dans aucune puérilité indigne du poème épique, dépeint le caractère d'une femme, qui, après avoir arraché de la complaisance de son mari un consentement qu'il ne voulait pas donner, veut encore le rendre coupable de cette complaisance qu'il a eue pour elle, et loin d'avouer qu'elle a tort, rejette tout le tort sur lui. Milton suppose que la femme avait déjà ce caractère dans le Paradis terrestre (p. 430).

Il serait excessif de dire que pour Louis Racine le péché se réduit à une querelle conjugale. Mais en commentant ou imitant Milton, c'est surtout cet aspect qu'il fait ressortir. Et ceci nous rappelle, dans un ordre d'idées tout comparable, le féminisme de Madame Du Bocceage, ou la *Dispute* de Marivaux. Féminisme ou misogynie, les préoccupations strictement humaines prennent le dessus, et Racine se laisse, comme malgré lui, entraîner : nous retrouvons dans son commentaire du *Paradis perdu* des caractéristiques que nous avons déjà rencontrées : interprétation de la scène du ruisseau, paradis de plaisir sensuel, difficulté à faire sentir la gravité du péché originel, tendance à ramener toute l'histoire aux dimensions du petit cercle humain. Louis Racine peut difficilement accorder ses convictions religieuses et cette sensibilité rococo. Parti pour célébrer la grande inspiration sacrée de l'épopée anglaise, le voici qui s'attarde sur la joliesse d'Eve au ruisseau, ou sur des scènes de ménage.

#### 4. Timidités et confusion critiques.

Aussi essaie-t-il, à la fin de son étude, de revenir sur la grandeur du poème, et d'illustrer par un certain nombre d'exemples le fait que « le génie de Milton était naturellement porté au sublime » (p. 433). Mais de quel sublime s'agit-il ? Tantôt Racine donne des exemples qui semblent se référer à la conception du sublime de la grandeur et de la puissance infinies tel que nous l'avons analysé à propos de Silvain. Ainsi l'arrivée du Messie sur le champ de bataille :

Il arrive, il paraît, le ciel change de face,  
Les monts déracinés retournent à leur place<sup>13</sup>.

Le sublime vient ici de la soudaineté souveraine de l'action du Christ qui n'a qu'à paraître pour tout dominer. Mais dans les mêmes pages,

13. P. 434. Cf. *P.L.* VI, 781-784.



il prend également comme exemple de sublime la réflexion d'Adam qui, mis pour la première fois, dans sa vision de l'avenir, devant un homme mourant, laisse voir sa crainte de la mort. Ou bien encore l'indignation du même, quand, toujours dans sa vision, il découvre la guerre et l'homme massacrant l'homme<sup>14</sup>. Dans ces deux derniers cas, le sublime lui paraît venir de la justesse profonde des réactions d'Adam, qu'il appelle le « naturel ». Mais un tel sublime n'a rien à voir avec le précédent, sans que Racine paraisse pourtant les distinguer l'un de l'autre.

Malgré toute son admiration, Racine est dérouté par le poème, et peut-être au moment où il voudrait le plus l'admirer. Il s'arrête longuement sur un passage du Chant VII (v. 192 sq.) qui décrit le Fils de Dieu partant pour créer le monde et l'arrachant au chaos. Il veut s'enthousiasmer pour ce moment de triomphe de la poésie chrétienne, et ne résiste pas à la tentation d'égratigner Voltaire au passage :

Enfin, l'on ne peut lire la description du triomphe du Fils de Dieu, lorsque dans toute sa gloire, il part du ciel pour aller tracer dans le chaos la circonférence de l'univers qu'il va créer, sans reconnaître dans le poète un génie sublime, quoi que l'image du compas ne plaise pas également à tout le monde et quoi qu'on n'entende pas ce que le poète veut dire par ces portes du ciel, ces flots, ces vents etc. qui précèdent la création de l'univers<sup>15</sup>.

Mais il n'est pas, on le voit, aussi éloigné de son adversaire qu'il le croit. Ses réserves et son incompréhension avouée montrent la même résistance d'un certain classicisme prompt à s'effaroucher devant ce qu'il considère comme les débordements d'une imagination incontrôlée.

Tout en cherchant dans le *Paradis perdu* un modèle de grande poésie d'inspiration biblique, Racine ne peut faire entrer le poème dans son univers poétique que dans la mesure où ce poème est ramené aux normes du classicisme antique. Dans son commentaire sur le passage décrivant la création de l'univers que nous venons d'évoquer, on s'attend à trouver des références à l'Écriture. Mais c'est à Homère que Racine compare Milton, affirmant que « l'élévation » de son poème est comparable à celle du poète grec. Plus généralement, le classicisme de Racine se montre surtout dans un des thèmes majeurs de sa critique, celui de la « sagesse » de Milton. Ce n'est pas cette qualité que le dix-huitième siècle trouve chez le poète anglais, bien au contraire, et visiblement Louis Racine, poète « sage », tire Milton à lui. Les contradictions de sa critique éclatent : cherchant dans l'épopée anglaise ce que justement il ne peut trouver dans les modèles classiques, mais en même temps hésitant à l'accepter, il ne peut parvenir à une lecture cohérente du poème. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait voulu surmonter ces difficultés par une meilleure connaissance de l'original pour tenter de mieux apprécier l'œuvre.

14. Cf. P.L. XI, 460 sq et 671 sq.

15. P. 434. L'allusion au compas vise évidemment Voltaire.

## II. TRADUCTION ET NOUVEAU COMMENTAIRE

Quinze ans après son étude sur le *Paradis perdu*, Louis Racine publia une traduction complète du poème, précédée d'une importante Vie de Milton et d'un *Discours sur le Paradis perdu*, et suivie d'une nouvelle traduction des « Remarques » d'Addison, et d'un *Discours sur le poème épique*<sup>16</sup>. Travail important, qui a dû lui coûter un gros effort. En 1740 il ne savait pas l'anglais : il l'a appris entre-temps, et il ne s'est pas contenté de lire le poème de Milton, mais il s'est aussi informé de la critique anglaise du poème : il connaît Newton, Jonathan Richardson, Bentley. Et grâce à ces lectures, il put présenter une Vie de Milton qui sur bien des points fit mieux connaître le poète au lecteur français.

1. *La Vie de Milton.*

La biographie de Fenton que Dupré avait mise en tête de sa traduction est une présentation rapide et sans relief de la vie de Milton. Celle de Racine prend cinquante pages (contre quinze pour celle de Fenton) et elle fut parfois jugée trop longue. Elle était nouvelle pour le public français, bien que les informations qu'elle apportait provinssent de deux textes bien connus, que l'auteur indique lui-même, les notes de Jonathan Richardson et la biographie de Newton. Plus précisément, Racine se contente souvent de résumer la biographie de Newton en faisant de temps en temps appel à des indications prises à Richardson. La biographie de Newton fut écrite pour être mise en tête de sa grande édition érudite : elle est assez neutre et très savante. Les *Remarques* de Richardson sont plus vives, plus polémiques, et très favorables à Milton. Il s'agit dans les deux cas d'excellentes sources puisque Newton avait utilisé toutes les biographies précédentes pour écrire la sienne, et que son travail représentait, en 1749, une sorte de mise au point de qualité. Quant à Richardson, antérieur à Newton, non seulement il connaissait aussi ses prédécesseurs, mais il s'était livré lui-même à une véritable enquête sur la vie du poète. En choisissant ces deux guides, Racine a donc pu présenter une vie de Milton bien informée et assez sûre. Mais son intérêt vient surtout de l'éclairage sous lequel Racine la présente<sup>17</sup>.

Cette nouvelle biographie donne beaucoup plus de renseignements que celle de Dupré sur les écrits de Milton antérieurs au *Paradis perdu*. Contrairement à Fenton qui se contentait d'énumérer, de façon élogieuse mais sans détails, quelques titres, Racine décrit avec soin les poèmes de jeunesse de Milton et indique les circonstances de leur publication. Il en est de même pour les écrits en prose, dont Fenton ne parle pas, et dont Voltaire n'avait mentionné, avec l'appréciation que l'on sait, que quelques-uns. Pour ces œuvres également, les circonstances de leur

16. Dans l'étude qui suit, j'utiliserai l'abréviation *Vie* pour renvoyer à la Vie de Milton, *Discours* pour le *Discours sur le Paradis perdu*, *Poème épique* pour le *Discours sur le Poème épique*, et *Notes* pour les Notes de la traduction de Louis Racine.

17. Cette *Vie de Milton* fut traduite en anglais au 20<sup>e</sup> siècle par Katherine John.

publication sont données, ce qui amène Racine à présenter beaucoup plus de renseignements sur l'activité politique de Milton. Dans cette partie de la biographie, on sent qu'il a puisé à des sources plus documentées et plus objectives que Fenton : tout en restant très largement sur le plan de l'anecdote, il essaie d'y voir clair dans quelques questions controversées. Ainsi à propos de la querelle sur l'authenticité de la Prière royale, il clôt la discussion en considérant que l'histoire a définitivement justifié l'*Eikonoklastes* :

Dans cet écrit, il soutint que Charles I<sup>er</sup> n'était point l'auteur de l'ouvrage qu'il réfutait, et le temps a fait connaître qu'il avait raison (*Vie*, p. xv).

Quant au sort de Milton lors de la restauration des Stuart, Racine ne l'attribue pas, contrairement à ce qu'insinue Fenton, à la clémence royale, mais il insiste sur le fait que le roi ne fut pour rien dans le salut du poète, et que « son bonheur, peut-être plus que la clémence de Charles II, le sauva ». Pour Racine, ce « bonheur » ne fut du reste pas tout à fait un hasard, mais la récompense de la générosité du poète : celui-ci avait sauvé en 1650 un royaliste, Davenant, et ce fut ce même Davenant qui à son tour intervint en sa faveur en 1660<sup>18</sup>. Ainsi, bien qu'il indique au passage que « les gens sages » n'ont guère d'estime pour Milton « écrivant contre les rois » (p. VIII), l'objectivité de Racine laisse voir pour le poète une certaine admiration.

Il se fait de Milton l'image d'une sorte de vieux républicain à la manière des romains légendaires. C'est ainsi qu'il relate que Milton attaqua devant le Parlement le sergent qui voulait lui faire payer une somme trop élevée pour son emprisonnement, et y voit la marque de la « fierté » du poète<sup>19</sup>. Il reprend même l'anecdote, très suspecte, selon laquelle on aurait offert au poète de reprendre ses fonctions de secrétaire du Conseil, et qu'à sa femme qui le pressait d'accepter, celui-ci aurait répondu :

Vous êtes femme et vous voulez avoir un équipage ; moi je veux vivre et mourir honnête homme<sup>20</sup>.

Milton agit donc en « indomptable républicain », et Racine est comme fasciné par son attachement à la liberté. Il le reconnaît aussi bien dans son attitude en face des Eglises et de l'Etat que dans sa vie privée, à propos des écrits sur le divorce. Cette passion lui paraît même poussée, dans l'*Areopagitica*, « jusqu'à l'extravagance » (p. XV), et il note que c'est pour « son zèle, ou plutôt son fanatisme pour la cause de la liber-

18. Racine a pris, comme il le signale lui-même, cette explication à Richardson. Les meilleures biographes de Milton continuent à la considérer comme vraie, bien qu'elle ne soit pas suffisante, à leurs yeux, pour expliquer que Milton ait été gracié. Voir en particulier la biographie de Milton de W. R. Parker, p. 571-572.

19. Racine simplifie les faits. En réalité, cette plainte devant le Parlement fut faite par les amis du poète, et en particulier A. Marvell. Le sergent et Milton furent convoqués par le « Committee for Privileges », mais on ne sait comment l'affaire se termina.

20. Racine emprunte, en la simplifiant un peu, cette anecdote à Richardson. Il est probable qu'une offre, dont on ignore la nature, fut faite au poète (voir W. R. Parker, *op. cit.*, p. 596). Mais présentée comme le fait Racine, cette histoire est invraisemblable.

té » que le poète mit sa santé en danger et accepta de perdre la vue. Le *Paradis perdu* porte les marques de cette ardeur.

Comme Voltaire lie le « fanatisme » de Milton aux « extravagances » du poème, Racine retrouve le caractère entier et farouche de l'auteur dans son épopée. Mais, s'il admire autant qu'il réprouve le « fanatisme » de la liberté, c'est qu'il y découvre une des sources du sublime. Après avoir cité le passage du *Reason of Church Government* dans lequel Milton déclare que le poète doit être inspiré directement par l'Esprit-Saint, Racine ajoute :

Ce style ne doit pas surprendre : l'exemple de Cromwell, qu'il admirait, était cause qu'il se livrait à un enthousiasme, sans lequel il eût été peut-être moins sublime. On a su de sa veuve qu'il était très sérieusement persuadé que son génie poétique était dirigé par une influence divine. Il prétendait entendre une voix secrète qui l'animait sans cesse à continuer cet ouvrage [*le Paradis perdu* ... (p. xxii).

Enthousiasme a ici un sens à la fois religieux et poétique : c'est le mot même que Racine emploie pour désigner la religion de Milton quand celui-ci se fut éloigné de toutes les sectes. Mais bien que Racine considère que ce fut un « grand bonheur » pour le poète que l'oubli dans lequel il fut tenu lui eût donné le loisir de travailler à son poème, il voit aussi dans sa solitude et son abandon une des raisons de l'inégalité de l'œuvre.

Racine relève l'affirmation de Phillips -- dont j'ai déjà, à propos de Fenton, signalé les prolongements -- selon laquelle l'inspiration de Milton dépendait des saisons et était plus vive pendant l'automne et l'hiver. Il la discute en citant un passage de l'épître *In adventum veris*, oppose l'automne de la biographie de Phillips au printemps dont parle le poète lui-même, et conclut que l'influence des saisons avait pu changer à mesure que l'écrivain avait vieilli. Racine pense que les « inégalités » du poème peuvent venir surtout du fait que l'imagination de Milton était souvent abattue par la tristesse qu'avait causé au poète le rétablissement de Charles II et la solitude et les craintes qui l'accablaient après la Restauration :

Il [Milton] fait assez connaître cette tristesse, lorsqu'au commencement de son septième livre il se plaint d'être « abandonné de tout le monde, et d'être tombé dans de mauvais jours, au milieu des langues mauvaises » ; et lorsque dans la même plainte il dépeint les favoris de Charles II « comme sourds à des sons qui entraîneraient les arbres, et capables de déchirer un Orphée ». Il craignait de périr comme lui, se voyant environné d'ennemis que lui avaient faits ses ouvrages contre la famille royale ; et cette crainte était cause qu'il ne dormait pas tranquillement, et qu'il s'imaginait souvent qu'il allait être assassiné<sup>21</sup>.

En dramatisant ainsi la vieillesse du poète, qu'il dépeint comme « vieux, infirme, tourmenté de la goutte, aveugle et trop pauvre pour pouvoir payer des copistes » (p. XXIV) Racine n'unit pas le génie et

21. *Vie*, p. xxiv. Malgré le passage du *P.L.* (VII, 25-28) qui vient appuyer les affirmations de Richardson, que suit ici Racine, cette affirmation donne une vue sur la vieillesse de Milton qui n'est peut-être pas fausse, mais qui doit pourtant être corrigée en rappelant les nombreux amis qui venaient quotidiennement lui rendre visite. Racine lui-même, un peu plus loin, donne une image beaucoup moins sombre de cette partie de la vie du poète (p. xxxii-xxxiii).



le malheur. Au contraire, la réalisation du poème ne lui paraît avoir été possible que parce que l'ouvrage avait été préparé depuis de « longues années ». Il insiste aussi sur l'échec qu'a été, selon lui, le poème à sa publication, et sur le fait qu'il ne trouva des lecteurs que bien après la mort de son auteur<sup>22</sup>. Louis Racine, lui-même âgé et délaissé, et voyant le peu de succès de sa propre poésie au moment où il publie cette vie de Milton, trouve sans doute dans la misère du poète anglais un reflet de sa propre condition.

Toujours en suivant Richardson, Racine trace un portrait très favorable de la personnalité de Milton, mais, sur un point, cette personnalité l'intrigue : il s'agit des convictions religieuses du poète, à propos desquelles il reconnaît que les questions qu'il se pose « sont embarrassantes » (p. XXXIV). Car si on assure que Milton croyait en Dieu, s'il est vrai qu'il se faisait lire la Bible tous les jours, la forme de cette croyance apparaît à Louis Racine bien incertaine. Milton « ne donnait, ni en public, ni en particulier, aucun témoignage extérieur de religion ». Par goût de la liberté, il quitta toutes les sectes l'une après l'autre. « Il devint Quiétiste et enthousiaste, fin déplorable d'un génie rare » (p. XXXIV), à qui la lecture de l'Écriture Sainte n'apportait comme profit « que celui d'accoutumer son génie poétique aux idées sublimes ». Pour Racine, il y a une incompréhensible contradiction entre cette scandaleuse indépendance d'esprit et le fait que le poète

travailla toute sa vie à annoncer dans un poème saint les vérités de la religion et de sa morale, surtout l'obéissance... (p. XXXIV).

Dans son commentaire du poème, il reviendra sur cette discordance qui le déconcerte. Elle heurte sa sympathie pour le poète : indulgent et même admiratif pour son esprit d'indépendance en d'autres domaines, il ne peut pas l'accepter sur ce point, et ses rapports avec Milton en sont rendus difficiles. Toutefois, voulant terminer sa biographie sur une note plus harmonieuse, et retrouver dans Milton une figure fraternelle, il conclut en louant le désintéressement du poète. Dans la concordance entre sa pauvreté et son mépris des richesses, exprimé dans son épopée par la description de Mammon, Racine voit la preuve d'un accord, un moment détruit, entre le poème et la personnalité de son auteur.

## 2. La Traduction.

Louis Racine donne comme raison de présenter une nouvelle traduction du *Paradis perdu* l'insuffisance de la traduction précédente, insuffisance dont il cite comme preuve l'opinion de Rolli et de « plusieurs Anglais » :

C'est l'envie de le [le poème] rendre dans notre langue tel qu'il est dans la sienne, qui m'a animé à cette nouvelle traduction, que je n'aurais pas osé hasarder, si celle que nous avons était aussi fidèle qu'élégante. Je suis mon orginal pas à pas, ayant entendu plusieurs Anglais se plaindre de ce que notre premier traduc-

22. Racine attribue l'insuccès de l'œuvre au fait que son sujet « n'excitait point la curiosité » et à l'absence de rimes, qui, selon lui, suprit le public. Je reviendrai sur le sens de cette obstination de Racine à affirmer, malgré sa documentation, l'insuccès du poème.

teur s'en écartait quelque fois, et avait jeté des ornements en quelques endroits, où ils aimaient mieux la simplicité de Milton. « Il serait à souhaiter, dit Rolli dans la Vie de Milton, que ce traducteur eût plus fidèlement suivi son original... » *Discours*, p. LXVII.

A Dupré donc les élégances et les ornements : Racine a choisi le sérieux. Alors que la traduction de 1729 avait surtout pour objet de faire connaître et lire le poème, celle de Racine veut « être utile à ceux qui ne font pas de ce poème une lecture d'amusement, mais une étude sérieuse ». Aussi bien son travail, hérissé de notes et de commentaires de toutes sortes, se présente un peu comme une édition d'un classique destinée à des étudiants. Je crois bien que Milton est le premier auteur étranger moderne qui ait eu l'honneur d'une édition de ce genre en France.

En 1740, Racine s'était déjà penché sur les problèmes de la traduction, et avait refusé à la prose la possibilité de traduire un poète :

Loin d'espérer de notre prose ce que notre poésie ne peut nous donner, soyons persuadés qu'une traduction en prose ne peut rendre qu'imparfaitement un bon poète (*Réflexions sur la poésie*, p. 263).

Il ne considère donc pas qu'une traduction en prose poétique puisse être un compromis acceptable, et ce qu'il écrit à ce propos va exactement à l'encontre de la tentative de Dupré :

L'éloquence et la poésie ont chacune leur harmonie, mais si opposées que ce qui embellit l'une défigure l'autre. L'oreille est choquée de la mesure du vers, quand elle la trouve dans la prose. Chaque plaisir a sa place comme son temps. La prose emploie quelquefois les mêmes figures et les mêmes images que la poésie ; mais le style est différent, la cadence est toute contraire (p. 266).

Racine n'a donc pas d'illusion sur la méthode de traduction qu'il a adoptée, exactement contraire à celle qu'il avait suivie quand il avait imité en vers quelques fragments du poème. Une traduction en prose aussi fidèle que possible est tout juste bonne à servir d'introduction à la lecture de l'original, et seule cette lecture peut procurer un plaisir sans réserve. Mais en attendant, puisqu'il a choisi le parti du sérieux et du studieux, il essaie d'aller aussi loin que possible dans cette voie<sup>23</sup>.

Pour s'aider dans la compréhension d'un texte souvent jugé difficile, Racine a utilisé, il nous en informe, des traductions dans d'autres langues : il se réfère quelquefois à celle de P. Rolli, pour laquelle il semble avoir de l'admiration, et plus souvent à la traduction latine de Dobson, alors toute récente et bien mieux faite que la paraphrase médiocre de Hog. Il est également très attentif (il note lui-même dans son *Discours* que l'attention est sans doute la qualité principale de son travail) à l'établissement du texte du poème. Il compare les différentes éditions, opposant les premières éditions aux suivantes. Ainsi il remarque au vers 213 du Chant IX que le mot « hear » de la première édition est supérieur au « bear » de la seconde, et les éditions modernes du poème ont retenu cette correction. Son attention au texte l'amène à entrer souvent en conflit avec Bentley. Dans ses notes il signale fréquemment les corrections du célèbre éditeur, mais ne tombe d'ac-

23. Il faut noter aussi qu'un mouvement se dessinait en faveur de la traduction exacte en prose. Voir sur ce point la note complémentaire n° 2 à la fin du Chapitre.

cord avec lui qu'une seule fois, sur le passage, interpolé selon lui, dans lequel Milton nomme les poètes Thamyris et Homère et les devins Tirésias et Phinée, aveugles comme lui (*P. L.*, III. 35-36).

Après avoir nommé les deux fameux poètes, qu'on croit avoir été aveugles, pourquoi va-t-il nommer deux devins qui n'ont rien fait qui doive exciter l'ambition, et qui perdirent la vue par une punition divine ? Ce fut même par les Muses que Thamyris fut puni. Bentley soutient que ce vers est de l'éditeur de Milton [...] Je suis, pour cette fois seulement, de l'avis de Bentley. (Note t. IV, p. 246.)

La plupart du temps, Racine se montre sévère pour Bentley, traitant ses corrections de « méprisables », et l'appelant même « pitoyable critique » (p. 420). C'est qu'à la différence de l'Anglais, Racine essaie de ne pas soumettre Milton à ses propres préjugés esthétiques, et fait un effort pour saisir le sens réel des vers qui lui semblent difficiles. Quand — ce qui arrive — il désapprouve, il considère que ce n'est pas une raison suffisante pour vouloir rejeter un passage du poème<sup>24</sup>. Pour nombreuses qu'elles soient, ses critiques du texte sont toujours dominées par son attitude admirative.

Racine connaît et cite une bonne partie des commentateurs anglais du *Paradis perdu* : à côté de Richardson et Newton, Pierce, Dennis, Warburton, Dryden sont mentionnés dans ses notes. Cette connaissance n'est pas toujours de première main, et les notes de l'édition de Thomas Newton l'ont beaucoup aidé<sup>25</sup>. Mais, réelle ou apparente, il rend son érudition vivante en discutant leur opinion sur tel ou tel point de détail avec beaucoup d'animation. Il y joint une culture étendue, qui lui permet — là encore avec l'aide de Newton, il est vrai — de noter de façon assez complète et exacte les sources bibliques de Milton. C'est ainsi qu'il note que l'allégorie du Pêché et de la Mort s'appuie sur des personnifications qui sont déjà dans la Bible<sup>26</sup>. Il est attentif aussi à rapprocher le poème anglais de ses sources homériques, et accessoirement virgiliennes. Le sublime miltonien lui paraît essentiellement « nourri des prophètes et d'Homère ». De plus, sans recherche de sources cette fois, il se livre, dans le but de mieux faire comprendre le texte, à toutes sortes de comparaisons, avec Dante, le Tasse et l'Arioste, Pétrarque, Pulci, ou bien Calderon, Spenser, Marot, Bossuet ou Théophile, et même Du Bartas. Il est vrai qu'il montre du dédain pour beaucoup de ces écrivains en particulier pour Calderon, Du Bartas et Dante. Mais ces rapprochements lui permettent de mieux situer l'inspiration religieuse de Milton, comme l'aident également des comparaisons moins habituelles, entre certaines descriptions miltoniennes et certains tableaux, en particulier ceux de Raphaël. Le poème est donc éclairé sous des angles très divers.

24. Par exemple, à propos du rappel du combat des Grues et des Pygmées (*P. L.* I, 575-6), que Racine considère comme « répréhensible ». Assez curieusement il voit dans Juvénal la source de Milton, lui qui rapproche à tout moment ce dernier d'Homère (cf. *Iliade*, III, 5).

25. Rien n'indique, au contraire, qu'il ait connu l'édition annotée par Patrick Hume, qui ne semble pas être parvenue en France.

26. *Notes*, t. III, p. 200. Racine renvoie à la *Genèse* 4,7 (texte de la Vulgate) pour la personnification du Pêché, et à *Habakuk* 3,5 pour celle de la Mort. Là encore, Racine ne cite pas ce qui est sans doute la source la plus importante, c'est-à-dire *Jacques* 1,15.

Cette érudition est un peu la contre-partie d'une traduction qui se veut aussi neutre que possible, se présentant comme un simple moyen d'accéder à une bonne connaissance de l'œuvre. La fidélité que cherche Louis Racine suppose qu'à la différence de Dupré, le traducteur n'omette ni n'abrège aucun passage. Racine se plie bien en général à cette règle, en précisant que le fait de traduire n'implique pas qu'il prenne à son compte le texte traduit :

Il n'est pas aisé de comprendre quel système théologique le poète s'était fait. Comme ses sentiments théologiques nous sont fort indifférents, je ne perdrai point le temps à les expliquer ni à les réfuter. Il me suffit de le traduire fidèlement, et de ne lui faire dire que ce qu'il a dit. Ses erreurs ne séduiront personne. (Notes t. III, p. 252.)

On trouve donc dans la version de Racine des passages que Dupré avait jugé préférable de ne pas traduire, comme l'ironie injurieuse de Satan à l'égard de ses adversaires au Chant VI, ou bien le Limbe de vanité. Mais cette fidélité n'est pas sans failles, et il arrive que Louis Racine rencontre en lui une telle résistance qu'il ne peut suivre la règle qu'il s'est lui-même prescrite. Ainsi il traduit bien le passage sur le Limbe de vanité, mais refuse, « pour ménager l'auteur du poème », les vers qui décrivent le vent céleste faisant voler et déchirant les habits des moines et leurs reliques (*P. L.*, III, 489-493). Dès le début du poème, il ne peut pas non plus traduire « one greater Man » littéralement, voyant dans cette expression la preuve de l'arianisme de Millon, et estimant, contre Rolli, que « ce n'est point ici qu'un traducteur doit être fidèle » (*Notes*, t. III, p. 110). Ailleurs il ajoute un commentaire : au début du Chant II, Milton écrit que Satan a été élevé par « le mérite » au trône infernal. Racine croit devoir traduire « Il doit sa criminelle grandeur à ce qui paraît aux démons son mérite » (t. III, p. 139). Ou bien encore, au Chant VI, il transforme « la rage » des anges en « indignation » (t. III, p. 492). Mais presque toujours Racine prévient par une note du changement qu'il a effectué, et en donne la raison. Car ce peut être aussi pour une raison de goût qu'il s'écarte de l'anglais : au Chant V, il ne traduit pas le « no fear lest dinner cool » dont Voltaire s'était moqué, et écrit à la place : « Ils en avaient tout le loisir ». La note indique à ce propos que, malgré son « exactitude à suivre l'original », le traducteur n'a pu admettre cette « puérilité inconvenable » dans le poème. Avec honnêteté, puisqu'il en informe son lecteur, et presque malgré lui, Louis Racine ne peut s'empêcher d'être un traducteur-censeur.

Pour permettre de juger de l'effort d'exactitude du traducteur, le mieux est sans doute d'examiner un passage que nous avons déjà regardé dans la traduction de Dupré de Saint-Maur. Voici le début, dans la version de Racine :

La première désobéissance de l'homme, et ce fruit de l'arbre défendu, qui fatalement goûté fit entrer dans le monde la mort et tous nos malheurs, et nous fit perdre un paradis, jusqu'à ce que l'Homme-Dieu nous relevant de notre chute, eût reconquis pour nous le séjour du bonheur : c'est ce que je t'invite à chanter, céleste Muse, habitante des sommets sacrés, d'Horeb ou de Sinaï, d'où tu inspiras le berger qui le premier apprit au peuple choisi comment le ciel et la terre au commencement sortirent du chaos. Ou si tu te plais davantage



sur la colline de Sion, sur les bords de Siloé, claire fontaine qui arrose ces lieux où Dieu rend ses oracles ; c'est là que je t'invoque, pour que tu daignes soutenir mon chant hardi, lorsque par un vol, qui ne doit pas être un faible vol, j'entreprends de m'élever au-dessus du mont Aonien, pour raconter des choses que ni la prose, ni les vers n'ont encore tenté d'écrire <sup>27</sup>.

La différence avec la version de Dupré est frappante. Pour respecter le mouvement du texte et pour éviter des coupures de rythme, Racine a utilisé une longue phrase d'une syntaxe difficile. Suivant l'inversion de la phrase miltonienne, il a jeté en tête l'expression la plus importante, « la première désobéissance de l'homme ». Tout est traduit, rien n'est ajouté : le respect du traducteur pour son modèle semble bien marqué.

Sur deux points cependant Racine prétend reprendre Milton. Je ne reviens pas sur l'« Homme-Dieu » pour « greater Man ». Mais la traduction de « brook » par « fontaine » est une inexactitude volontaire : « ruisseau » paraît à Racine en contradiction avec les textes bibliques <sup>28</sup>. Pourtant ce sont des points mineurs, de même que d'autres inexactitudes, non calculées, celles-ci, comme la traduction de « blissful seat » par le trop faible « séjour du bonheur ». Le plus gênant, dans ce texte de Racine, est son extrême gaucherie. « Fatalement goûté » pour « mortal taste », peut-être par souci de précision, parce que Racine a considéré que ce n'était pas le goût en lui-même qui avait apporté la mort, n'est pas heureux. La fin du passage est moins heureuse encore : la litote miltonienne « with no middle flight » traduite « par un vol qui ne doit pas être un faible vol » perd tout son impact. Dans « pour raconter des choses que ni la prose ni les vers n'ont encore tenté d'écrire », « raconter des choses » est très inexact, et risque de faire revendiquer par le poète une originalité qui n'est pas la sienne ; le reste de la phrase piétine. Et c'est sans doute le plus grave : l'essor de la période miltonienne est entièrement perdu dans la version de Racine. Il a bien essayé de suivre l'inversion du début, mais la reprise par « c'est ce que je t'invite à chanter » lui fait perdre tout l'élan donné par cette inversion. Quant au piétinement de la fin, il achève de tuer le rythme ascendant qui est sans doute l'essentiel du texte. Le « Things unattempted » éclate comme un défi au sommet du passage dans l'anglais. La version française paraît bien faible à côté.

C'est qu'en traduisant, Racine ne peut reproduire le combat avec la langue qu'est à tout moment le poème de Milton. L'a-t-il même bien senti ? Sa connaissance de l'anglais, de fraîche date, devait être bien livresque. Je remarque qu'à chaque fois qu'il s'agit d'apprécier des questions qui touchent à la langue, il se retranche derrière un commentateur anglais, notamment en ce qui concerne les harmonies imitatives. Et pour une appréciation plus générale de la langue de Milton, il se contente de citer Addison qui compare le *Paradis perdu* à un « palais de briques », et trouve qu'on y rencontre des passages « durs et obscurs ». Racine était donc sans doute incapable de sentir l'équilibre dans la tension que représente cette poésie. Sinon eût-il accom-

27. T. III, p. 77. Pour la version Dupré, cf. supra, p. 121.

28. *Saint Jean* 9,7 et *Isaïe* 8,6.

pagné la « fontaine » de Siloé de l'adjectif « claire » qui contribue à affadir le texte ? Mais il faut rappeler aussi que sa traduction fut jugée trop brutale et même un peu barbare, et que sa timidité n'était pas sans raison. Ainsi il sait que Rolli et Dobson ont traduit littéralement le fameux « darkness visible », mais il n'ose pas risquer l'expression « obscurité visible », bien qu'il ne la condamne pas. Il considère seulement qu'elle est impossible en français (*Notes*, t. III, p. 113). L'accueil que reçut sa traduction lui donna raison : la langue n'était pas prête à un effort comparable à celui de Milton.

Sa traduction n'eut pas le succès de celle de Dupré : mal accueillie, elle ne fut pas rééditée au 18<sup>e</sup> siècle. Elle fut jugée à la fois trop rugueuse et sans caractère. Voici comment Grimm la commente dans sa *Correspondance* :

M. Racine, fils du grand Racine, auteur du poème de la *Grâce*, vient de nous donner en prose une traduction littérale du *Paradis perdu* de Milton, en trois gros volumes. Elle peut être exacte mais elle n'est pas française, et malgré sa barbarie, elle est sans génie<sup>29</sup>.

Ces lignes sont très hostiles : il n'était pas indispensable de rappeler, en 1755, le « grand Racine », ni le poème de la *Grâce*, si ce n'est pour rabaisser le fils et le situer dans le camp des dévots. Mais dans ce camp justement, l'*Année littéraire*, plus nuancée, n'aime pas non plus cette traduction. Fréron ne se livre pas, comme Grimm, à une exécution sommaire. Pourtant, dans le long article qu'il lui consacre, il est beaucoup plus question de Milton et de son poème (Fréron résume Racine) que de la traduction. Lorsqu'enfin il y arrive, Fréron commence par indiquer qu'il « pense que c'est presque toujours traduire infidèlement un poète que de le traduire trop fidèlement »<sup>30</sup>. Puis sur toute une série de points de détail, il met en question la fidélité du traducteur, si bien qu'à la fin, on a l'impression que même sur le plan de l'exactitude, il y a beaucoup à reprendre. Et Fréron, qui avait commencé l'article par un éloge de la version de Dupré de Saint-Maur, n'a pas un mot de louange pour le travail du traducteur. Chateaubriand seul, qui vit dans cette version comme une ébauche de la sienne, essaya, beaucoup plus tard, de rendre justice à l'effort de Louis Racine.

Cette traduction est venue trop tôt ou trop tard. Trop tard parce qu'en 1755, le *Paradis perdu* n'a plus l'attrait de la nouveauté. La traduction de Dupré est largement répandue, et satisfait beaucoup de lecteurs. Ceux qui veulent mieux connaître le poème suivent l'exemple de Louis Racine : ils font l'effort de le lire dans l'original. La connaissance de l'anglais s'était beaucoup développée en France depuis 1730. Trop tôt dans la mesure où l'époque accepte encore mal une traduction laborieuse qui préfère l'exactitude à l'agrément, accompagnée d'un tel appareil critique : Fréron écrit que le texte est « surchargé de notes multipliées à l'infini ». On se demande du reste si ce n'est pas surtout pour lui-même que Racine a travaillé, établissant une sorte de dialogue avec le poème. Cet homme âgé, isolé, retrouve dans son commentaire du *Paradis perdu* une fraîcheur et une liberté qui font

29. *Correspondance littéraire*, t. III, p. 79. Août 1755.

30. *L'Année littéraire*, 8 oct. 1755, p. 209.

que la lecture de celui-ci est loin d'être aussi ingrate qu'on l'a quelquefois suggéré.

### 3. *Le commentaire.*

#### a. *Contre Voltaire : Milton supérieur au goût de son siècle.*

En 1755, Racine se déclare toujours en accord avec ce qu'il avait écrit treize ans plus tôt sur le *Paradis perdu*. Dans les *Réflexions*, le poème lui paraissait « semé de beautés et d'extravagances ». Il le répète dans son *Discours* :

Ce que je disais alors, je le dis encore après l'avoir étudié dans sa langue. Mes yeux ne sont point changés. J'y retrouve les mêmes beautés et les mêmes extravagances (p. XXXIX).

Mais il reconnaît tout de suite qu'un « examen plus attentif et plus éclairé des beautés » l'a rendu « beaucoup plus indulgent pour les extravagances ». Dans les *Réflexions*, il avait conclu que « les beautés véritables » du poème s'y trouvent « comme noyées dans une mer de fictions ridicules ». En 1755, c'est une image bien différente. Après avoir cité Longin, selon qui l'extrême grandeur a d'inévitables scories comme la fournaise de l'Etna jette aussi des pierres, Racine déclare :

Attendons-nous, en lisant Milton, à voir sortir des pierres et des cendres au milieu des fleuves de flammes (p. XLVII).

L'accent est donc mis sur l'extraordinaire grandeur du poème. Quant aux scories, ce sont toujours les mêmes : Milton mêle « à des choses très grandes des fictions peu graves ». Il montre aussi une « puérile ambition d'étaler son érudition sur toutes les matières », ou encore se livre à « des raisonnements théologiques ou philosophiques placés mal à propos, et souvent fort obscurs » (p. XL). Mais ces défauts ne sont plus présentés que comme la contre-partie mineure d'un génie éblouissant.

Le mauvais goût qui d'après Racine régnait au siècle de Milton explique aussi les défaillances du poète. Racine voit dans ce mauvais goût le responsable d'un passage qui lui paraît particulièrement inacceptable, celui dans lequel Raphaël au Chant V parle de la digestion des anges. Racine ne peut pardonner à Milton ces « raisonnements », mais il les attribue au « goût du temps dans lequel écrivait Milton ». Il en est de même pour les attaques contre les moines du Limbe de vanité. Milton y a, selon Racine, seulement essayé de flatter son public :

Il y a apparence que s'étant imaginé que son poème ne serait pas bien reçu du peuple anglais s'il ne s'y trouvait pas quelque trait de satire contre les catholiques, il a voulu placer ici ce morceau pour égayer le peuple sans goût (*Notes*, t. III, p. 261).

Mais s'il a pu succomber parfois volontairement à ce mauvais goût, le poète s'est montré la plupart du temps supérieur à lui.

Car si Racine parle, comme Voltaire, du mauvais goût du siècle de Milton, c'est dans une intention tout opposée : au lieu d'y voir ce qui a perdu le poète, il s'en sert pour faire ressortir tout son mérite. Voltaire veut rabaisser Milton en le comparant aux Italiens ; Racine reprend cette comparaison, opposant Milton aux « fictions puériles » et à la peinture frivole de l'amour qu'on trouve chez eux :

Quand je songe au siècle où il [Milton] vivait, je lui fais un nouveau mérite de n'avoir point eu plus de complaisance pour un siècle où l'on aimait les jeux de mots, les questions de l'école, les subtilités de la métaphysique, le mélange du sacré et du profane. Quels exemples ne trouvait-il pas dans les poètes fameux en Italie, de fictions puériles, de raisonnements théologiques et philosophiques, et d'un langage d'amour, tout contraire à l'amour (*Discours*, p. XLVIII) ?

Racine pense ici au Tasse, à qui il avait déjà reproché dans ses *Réflexions* de faire trop de place à la passion amoureuse. Mais dans son *Discours*, c'est plutôt Dante qu'il utilise comme une sorte de repoussoir pour faire valoir Milton. Le parallèle qu'il institue entre les deux poètes vaut d'être cité :

Je parle de ce Dante, qui abusant d'une manière étrange de l'autorité qu'il se donne de distribuer les places dans l'Enfer écrit avec une plume trempée dans le fiel le plus amer ; qui étant dans le Purgatoire, et même dans le Paradis, oublie, au milieu des Saints, que la religion qu'il chante ordonne le pardon des injures ; qui oublie, en nommant les papes de son temps, que l'enfant qui va avertir ses frères du déshonneur de leur père mérite d'être maudit. Milton qui n'était pas attaché à la cour romaine par les liens qui devaient attacher le Dante, n'a pas songé à l'insulter. Il a malheureusement imité le Dante en se jetant dans les questions théologiques et philosophiques, mais avec bien plus de ménagement. Le Dante dont la science consistait dans la dialectique des écoles, les subtilités péripatéticiennes, et dans un platonisme mal entendu, avait pris sa théologie dans Pierre Lombard. Pourquoi donc perdre son temps à approfondir ses allégories mystiques ? Que nous importe de savoir s'il faut entendre la grâce prévenante par sa Lucie, et l'efficiante par cette Béatrice qui quitte la rose dans laquelle elle était dans le Paradis près de la sainte Vierge, pour aller conduire partout son cher Dante, jadis son amant sur la terre (p. 1) ?

Il s'agit davantage, on le voit, d'une attaque contre le poète florentin<sup>31</sup> que d'une défense de Milton. Mais Racine n'oublie pas celle-ci, dans un passage où la critique voltairienne est directement visée. On se souvient que Voltaire voyait dans Milton un imitateur des Italiens, et lui préférait l'élégance de ces derniers. Or, Racine retourne entièrement

31. Racine manifeste contre Dante une particulière aversion car, non content de cette attaque dont nous venons de citer un passage, il se lance dans une digression (*Discours* LV et LVI) qui n'est même pas fondée sur un parallèle avec Milton, et dans laquelle il reproche pêle mêle au poète italien de n'inspirer ni terreur, ni respect, de manquer de goût, en particulier dans la forme de sa versification « qui n'est pas noble pour un grand sujet et dont il n'est pas l'inventeur » car il l'a apprise de ce Brunetto Latini « qui fut le maître de ses études et qu'il a placé dans l'Enfer », d'avoir mal choisi son titre, d'user d'expressions basses, de mots de toutes provenances, de métaphores artificielles, etc. Cette rage contre Dante à un moment où le poète italien est à peine connu en France, Louis Racine la motive par « les éloges pompeux que les Italiens lui décernent et dont il se dit irrité. On voit suffisamment que ce qui la motive vraiment n'est pas, comme le dit Sainte-Beuve, que Dante était « une nourriture trop forte » pour Louis Racine, mais que Dante représente un type de sensibilité chrétienne trop différente de la sienne. Remarquons enfin que dans le *Discours sur le poème épique*, Racine cite longuement l'épisode d'Ugolini dans une traduction latine qu'il estime plus belle que l'original, mais bien qu'il désapprouve la vengeance en Enfer, concède que les vers de Dante sont eux-mêmes fort beaux (t. IV, p. 573 sq.).



ce point de vue : après avoir critiqué Vida, Dante et Pétrarque, auxquels il a joint Du Bartas, il revient à Milton :

Milton qui avait lu tous ces fameux poètes, ainsi que ces anciens romans, que nos riches curieux achètent si cher et ne lisent jamais, s'attacha particulièrement, par un goût qui le portait au grand et au vrai, à la lecture des prophètes et d'Homère ; et voilà pourquoi dans un siècle ignorant, ayant choisi un sujet que dans notre siècle éclairé celui qui se croit le plus grand poète n'oserait entreprendre, il sut se faire une route toute nouvelle, et montrer qu'il était un génie créateur (*Discours*, p. LVII).

C'est bien la première fois qu'on célèbre le goût de Milton dans le siècle. Mais le goût auquel se réfère Louis Racine est évidemment assez loin de celui de Voltaire : l'attaque contre l'auteur de la *Henriade*, égratigné par une allusion directe, est franche : il est traité en représentant d'une petite poésie, incapable de s'élever, comme le « génie créateur », à la grande inspiration.

Cette différence essentielle dans la conception du goût amène Racine à s'en prendre aux critiques faites par Voltaire de certains passages du poème. Il le fait avec prudence, mais en citant à plusieurs reprises l'*Essai sur la poésie épique* et en discutant les opinions de Voltaire, il montre tout ce qui le sépare de son ancien camarade. Ainsi à propos du Pandémonium, il confronte les jugements contraires de Voltaire et d'Addison, et veut se situer dans un juste milieu. Mais ce sont surtout les critiques de Voltaire qu'il combat, affirmant que « ces fictions [...] ne doivent pas être comparées aux extravagances de notre Père Lemoine ». Et il reprend Voltaire, soutenant que s'il est vrai qu'en toute logique Satan n'avait pas besoin de cette salle pour réunir les démons, cette « sévérité philosophique » ne convient pas à l'examen d'un passage écrit pour le délassement et le plaisir du lecteur. Si Racine n'approuve pas entièrement le passage, ce n'est pas à cause de la richesse d'imagination que Milton y déploie mais parce qu'il y trouve des fautes « contre la vérité morale » comme l'affirmation que Mammon, quand il était ange, avait déjà l'âme cupide et les yeux rivés sur l'or : chose impossible chez un ange.

Jugée selon la morale et la théologie chrétiennes, l'allégorie du Péché et de la Mort si vivement blâmée par Voltaire ne lui paraît pas mériter une telle sévérité, loin de là. Il concède bien qu'on peut y trouver des « détails condamnables », comme « la peinture de ces générations incestueuses », et que la « fiction » est trop étendue. Mais, en s'appuyant sur l'opinion d'Atterbury, qui avait fait un éloge très vif du passage, il y voit surtout « du grand et du sublime ». Et il en rappelle les sources scripturales. La grande poésie biblique s'oppose au goût étroit de Voltaire.

Même attitude critique à propos de la guerre des Anges. Racine veut bien accorder qu'elle comporte des détails inadmissibles, mais il en défend nettement l'ensemble. Après avoir cité la critique qu'en fait Voltaire dans l'*Essai*, il écrit :

Je suis bien éloigné de regarder toutes ces fictions comme puériles. J'en trouve quelques-unes, comme quand je vois un Ange fendu depuis les pieds jusqu'à la ceinture, et quand je vois l'artillerie renverser Archanges sur Archanges. Je condamne aussi des discours pleins de froides railleries ; mais toutes les fictions ne sont pas de même nature, plusieurs sont très nobles ; et comme Raphaël a

prévenu qu'il raconterait des choses spirituelles sous des images sensibles, quand ces images sont nobles, on ne peut les condamner dans la poésie (*Notes*, t. III, p. 431).

Il justifie l'idée de la guerre des Anges par le passage de l'*Apocalypse* (12, 7-9) décrivant la guerre dans le ciel entre Michel et le dragon, et estime que le poète, comme les peintres, a le droit de peindre ces réalités spirituelles avec des images allégoriques, et que « dans un poème où tout se passe presque en discours, ce récit fait avec une extrême chaleur, y répand une grande beauté ». Le comparant aux « puérilités » de Vida et de Sannazar, il félicite de nouveau Milton de ne pas s'être laissé séduire par l'exemple des poètes italiens, et d'avoir gardé à l'ensemble de son récit une grande dignité.

Ainsi Voltaire a méconnu les grandes vérités religieuses du poème dont la Bible est l'origine. Il s'est livré au contraire à une critique mesquine et malveillante de l'œuvre. C'est ce qu'insinue Racine à propos du plagiat :

On a voulu trouver l'admirable plan de son poème dans un misérable roman ; on a avancé qu'il avait trouvé une mine très riche dans notre très pauvre Du Bartas ; on l'a accusé d'avoir volé (car on suppose qu'il a eu la patience de lire ces poètes, si ce sont des poètes) Masenius, Ramseius, Romacus, Fletcherus, Staphorstius, Taubmennus, Quintianus, Malapertius, Fox, etc. (*Discours*, p. LXIII).

Derrière Lauder, c'est à coup sûr Voltaire qui est visé, lui qui le premier avait signalé les possibles emprunts de Milton à des poètes latins modernes<sup>32</sup>. Dans sa biographie, Racine accuse Voltaire de n'avoir aucune preuve que Milton ait pris son sujet dans une « farce italienne ». Ici il affecte de traiter avec mépris des accusations qui montrent à quel point Voltaire a méconnu toute l'originalité créatrice du grand poème sacré.

#### b. *Le génie créateur de Milton : une épopée tragique.*

Si Milton a été un imitateur dans son poème, ses imitations sont de celles qui fortifient une véritable originalité. C'est une imitation par contagion des textes les plus sublimes :

Il est certain que Milton a été un grand imitateur, mais de la manière dont imitent les écrivains originaux. Nourri, comme je l'ai dit, des prophètes et d'Homère, son imagination accoutumée aux images sublimes, en a enfanté de sublimes, dont il est le créateur (*Discours*, p. LIX).

Dans cette réunion d'Homère et de la Bible, Racine ne retient plus que les immenses imaginations. Les exemples qu'il donne de ces images sublimes ne mêlent plus, comme dans les *Réflexions*, le grandiose et le naturel, mais sont pris uniquement dans le registre de la grandeur. Ainsi il insiste sur la manière dont Milton sait donner une idée de l'immensité de l'univers en remarquant qu'à la fin du Chant III, cet univers apparaît à Satan, qui sort du chaos, comme « un petit globe », mais que ce petit globe vu de l'intérieur apparaît au même Satan lorsqu'il y a pénétré comme très grand :

<sup>32</sup>. Cf. Chapitre II, p. 63, 75 et 107.

... il [Satan] trouve une ouverture pour y entrer, il se précipite au milieu de tous les globes qu'il y trouve, et va dans celui du soleil, où il apprend le chemin qui conduit à la terre ; il y vole et découvre enfin l'homme qui est comme égaré dans un coin de cette terre, qui est elle-même comme égarée dans un coin de l'univers (p. Lxi).

Ces réminiscences pascaliennes dans la lecture de Milton nous rappellent que le commentaire de Louis Racine n'est jamais exempt de préoccupations apologétiques. Mais ce sont loin d'être les seules. C'est ainsi que, visant sans doute le commentaire voltairien qui voulait que Milton ait fait une épopée parce que son sujet lui interdisait une tragédie, Racine reprend le problème des rapports entre l'épopée et la tragédie, et les établit sur une base toute différente.

S'il est évident que Racine ne peut que le trouver « intéressant », il concède toutefois qu'un tel sujet pouvait paraître trop simple et presque stérile pour une action épique, et cite à ce propos Bossuet :

L'action n'est pas grande, puisque au contraire « on y est étonné, comme dit M. Bossuet dans ses *Elévations*, de la faiblesse d'un commandement étrange. Tout y paraît faible. Tout en apparence a un air fabuleux. Un serpent parle. Une femme écoute. Un homme parfait et éclairé se laisse entraîner à une tentation grossière. Tout le genre humain tombe avec lui dans le péché et dans la mort. Tout cela paraît insensé » (p. xli).

Mais Milton a su traiter son sujet de telle façon qu'il n'est jamais ennuyeux, jamais « languissant », et qu'il attache d'un bout à l'autre le lecteur. Ce qui le met à l'égal d'Homère, car « il est le seul poète épique depuis Homère qui ait su intéresser à son sujet », alors que tous les autres, Camoëns, Virgile, le Tasse, nous retiennent beaucoup moins. Ainsi le poème met en cause la suprématie de la tragédie ; car si Aristote lui accorde cette suprématie, c'est parce que « ayant moins d'étendue, elle procure un plaisir moins languissant ». Mais comme le *Paradis perdu* a tout l'intérêt d'une tragédie, et qu'en même temps il retient l'attention du lecteur pendant toute la longueur d'une épopée, cette réussite démontre — ce que seul Homère avait su faire auparavant — que « le poème épique parfait est le chef-d'œuvre de l'esprit humain ».

Pour Racine ce poème n'a pas seulement l'intérêt, mais aussi les qualités d'une tragédie. Le Père Routh pensait que le fait pour Milton d'être passé d'un projet de tragédie à une épopée pouvait expliquer une certaine dualité dans l'action du poème. Racine voit au contraire dans ce qui rapproche le poème d'une tragédie une qualité essentielle qui en assure l'unité et l'intensité. Unité car toute l'action tourne autour des trois personnages principaux, qui sont Adam, Eve, et Satan, dans cette sorte de lieu unique qu'est le Paradis terrestre. Et cette unité assure l'intensité du poème : Milton a su y toucher son lecteur par deux moyens essentiellement tragiques, la terreur et la pitié :

Mais le grand art de Milton est d'avoir su rendre ce sujet si simple tout tragique par la terreur et la pitié qu'il y répand. En même temps que nous n'excusons pas une désobéissance si sévèrement punie, nous plaignons les deux criminels [...] Enfin le poète a su nous inspirer la terreur, et même (qui le croirait !) une espèce de pitié pour Satan... (p. xlv).

Par le resserrement tragique, Milton a su obtenir un pathétique qui est habituellement réservé à la tragédie :

Ce poète obtient la même attention que le poète tragique, par le vrai de l'imitation, par l'intérêt qu'il fait prendre à l'action, et par le pathétique qu'il sait y jeter (p. XLIII).

Ainsi cette union exceptionnelle de la tragédie et de l'épopée amène Louis Racine à placer le *Paradis perdu* au-dessus de tous les autres poèmes épiques, Homère excepté. Elle l'amène aussi à parler des personnages de l'épopée comme des acteurs d'un drame : il les appelle lui-même « les acteurs » du poème.

### c. *Satan et Dieu.*

Les acteurs de la tragédie épique sont donc trois : Adam, Eve et Satan. Les autres personnages de l'épopée, y compris le Messie et les Anges, sont à un tout autre niveau. Satan par contre participe directement au drame du péché, et il est lui-même concerné, puisque le péché de l'homme est aussi son propre péché, et que c'est un tournant décisif de son enfoncement dans la damnation. Racine est particulièrement attentif à l'évolution du personnage, ce qui lui permet de ne pas s'embarrasser des problèmes de l'héroïsme de Satan. Il fait observer à plusieurs reprises que la déclaration de Dryden voyant dans le démon le héros de l'épopée ne résiste pas à l'examen. Dès l'apparition de Satan sur le lac brûlant, il remarque en effet :

Il ne peut sortir des Enfers ; il ne peut même lever sa tête au-dessus du lac brûlant sans la permission de Dieu. Il n'est donc pas le héros du poème, comme l'a avancé Dryden (*Notes*, t. III, p. 115).

Et au moment où Satan part pour son expédition sur la terre, il observe :

Il est remarquable que ce Satan, si fièrement élevé sur son trône, et menaçant Dieu d'une guerre ouverte, va être tout d'un coup réduit à l'ambition d'aller seul, comme un fugitif, chercher l'homme ; parce que, n'osant attaquer Dieu même, il sera trop heureux de pouvoir l'attaquer dans son ouvrage ; encore n'osera-t-il attaquer cet ouvrage par la force. Un pareil exploit n'est pas celui d'un puissant conquérant (p. 183).

C'est que Racine est beaucoup plus sensible à la signification religieuse du personnage qu'à ses poses héroïques.

L'apparence même que Milton donne au démon lui paraît pleine de signification. Racine note que contrairement à la plupart des poètes en particulier le Tasse et des peintres, Milton ne fait point du diable un monstre griffu et cornu :

Le Tasse, qui se conforme aux imaginations des peintres, donne à Satan une grande corne, une barbe épaisse, une queue tortueuse, une bouche comme un gouffre. Milton qui le suppose réservé à de plus grands châtements que ceux qu'il a mérités par sa révolte n'en fait point un monstre. Il n'a point encore perdu « tout l'éclat de son origine » (p. 128).

Il trouve cependant peu vraisemblable la brillante apparition de Satan sur le trône du Pandémonium :



Comment tant de magnificence dans le séjour de l'horreur, tant de lampes brillantes dans l'abîme des ténèbres, tant de majesté dans un Ange qui porte encore les cicatrices de la foudre, et tant de tranquillité dans ses auditeurs qui sont assis écoutant des harangues (p. 181) ?

Mais il l'explique de la même façon : les démons ne sont pas encore sous le coup d'une condamnation totale. Satan est encore un ange, avec un reste de grandeur :

C'est un Ange qui porte sur son front les cicatrices de la foudre, mais qui conserve toujours la figure d'un ange ; il en a même les rayons, mais des rayons qui n'ont plus le même éclat. C'est un soleil dans l'éclipse (*Discours*, p. LXII).

Le diable ne sera entièrement condamné qu'après avoir cru triompher de Dieu en rendant l'homme coupable : à ce moment-là sa forme change, et il prend l'apparence d'un serpent qui n'est plus capable que d'émettre des sifflements. Le péché originel de l'homme est pour lui le péché définitif.

Dans le péché du jardin d'Eden, les trois personnages se sont perdus en même temps. D'où l'importance, aux yeux de Racine, de l'étude de Satan au moment où il va commettre l'irréremédiable, à son arrivée dans le Paradis terrestre, et l'attention qu'il prête aux discours que le démon prononce dans le jardin d'Eden. Il admire particulièrement l'apostrophe au soleil, qu'il avait déjà imitée en 1742, et qu'il commente longuement dans les notes de sa traduction. Les déchirements intérieurs de Satan lui paraissent une grande originalité de Milton :

S'il n'avait représenté

Que le Diable toujours hurlant contre les cieux,  
il nous eût ennuyés ; mais de même qu'il a conservé à Satan, dans son extérieur, quelques restes de son ancienne beauté, il lui conserve, dans le cœur, quelques restes de son ancienne vertu qui causent en lui de terribles combats ; ... (*Notes*, t. III, p. 318).

Racine analyse avec attention la dialectique de la damnation qui est présentée dans ces discours. Il note que le mouvement est toujours le même : malgré lui Satan est condamné à l'endurcissement :

Tout ce qui est beau, tout ce qui est bon excite d'abord son admiration ; cette admiration produit des remords par le souvenir de ce qu'il a perdu, et le fruit de ses remords est de s'endurcir toujours (p. 186).

Cet endurcissement l'amène à trouver son plaisir dans la destruction, mais il éprouve une hésitation au moment de détruire :

Il ne doit trouver de plaisir que dans la destruction ; et quand il est prêt à détruire ce qu'il ne peut s'empêcher d'admirer, il hésite, il a des remords. Tout ce qu'il voit de beau et d'heureux les renouvelle en lui rappelant ce qu'il a été (*Discours*, p. LXIII).

Tels sont pour Racine les mouvements qui agitent le Satan miltonien devant la création divine. Ils l'enferment dans un désespoir qui est très semblable à la cage de fer du désespéré de Bunyan<sup>33</sup>. Puritanisme calviniste et catholicisme jansénisant sont ici bien proches l'un de l'autre.

33. Cf. *Pilgrim's Progress*. Part I.

L'impossibilité d'échapper à cet endurcissement qui est la damnation précipite Satan dans un enfer intérieur. Ainsi il s'attendrit en contemplant Adam et Eve, mais son attendrissement n'est que le prélude du mal qu'il va leur faire :

La vue de l'innocence enchante le diable même. Il éprouve un moment de pitié ; mais de même que ses remords n'ont produit en lui que l'endurcissement, la pitié n'y produira qu'une plus grande cruauté (*Notes*, t. III, p. 334).

Satan lui-même est parfaitement lucide : il sait qu'il va vers une plus grande perte, mais ne peut se retenir :

Il n'ignore pas qu'il est réservé à de plus grandes supplices, que mériteront de plus grands forfaits, ce qui ne l'empêchera pas de les commettre (p. 318).

Il en est donc réduit à se maudire, et à comprendre qu'il creuse lui-même son enfer. Car rien ne l'a obligé, apparemment, à s'enfermer dans le cercle du mal. Il était libre. La traduction que fait Louis Racine insiste sur cette liberté en tirant vers le jansénisme le texte de Milton : Satan se compare aux anges restés fidèles :

Et pour rester debout comme eux, as-tu eu une volonté également libre, un pouvoir également suffisant ? Oui sans doute. De quoi peux-tu donc te plaindre <sup>34</sup> ?

Racine, qui traduit ici le texte anglais d'assez près, ajoute une petite glose, qui est l'adjectif « suffisant », qu'une note de sa traduction souligne : « Le diable avoue que ni liberté ni pouvoir ne lui ont manqué » (t. III, p. 319). C'est donc autre chose qui a manqué à Satan, et Racine rend encore plus claire sa pensée en rapprochant la honte qu'aurait Satan à se soumettre de la « mauvaise honte » sur laquelle Boileau avait écrit une Epître, justement dédiée à Arnaud <sup>35</sup>. C'est que Satan a bien reçu le pouvoir suffisant, mais pas le pouvoir efficace. Il le comprend, selon Racine, quand il s'exclame : « Moi dont on n'a point eu pitié <sup>36</sup> », ce que Racine interprète ainsi dans sa note :

Il avoue donc qu'il est coupable, et qu'il n'eût pu être épargné que par une pitié qui ne lui a point été accordée (*Notes*, t. III, p. 334).

Cette pitié de Dieu, c'est justement le pouvoir qui a manqué à Satan. L'analyse de Louis Racine approfondit l'analyse janséniste de Satan que son imitation en vers annonçait treize ans plus tôt.

Si Dieu n'a point eu pitié de Satan, le lecteur — et je dirais presque le spectateur, car à tout moment Racine parle du démon comme s'il s'agissait d'un personnage de théâtre — en éprouve. Il ressent d'abord de la terreur à voir Satan ainsi torturé :

Ainsi, comme nous contemplons toujours avec plaisir un cœur déchiré par les remords, le cœur de Satan, qu'il nous ouvre lui-même, nous cause une agréable terreur (*Discours*, p. LXIII).

34. T. III, p. 274. Cf. *P.L.* IV, 66-67.

35. Il s'agit de l'Epître IV, dans laquelle Boileau attribue à cette « honte » le péché d'Adam.

36. T. III, p. 287. Cf. *P.L.* IV, 375.

Mais Satan est assez « désespéré », à la fois « horrible et malheureux », pour que Racine puisse aussi parler à son propos, dans un texte que j'ai cité plus haut, de sentiment de pitié à son égard. Bien entendu, il s'agit ici des sentiments esthétiques : Racine veut insister sur le pathétique tragique. Pourtant cette pitié ressentie par le lecteur et non par Dieu peut poser un redoutable problème. Mais Racine ne semble pas l'apercevoir, car s'il insiste bien sur cet aspect humilié et pitoyable du démon, il s'en réjouit en même temps, y voyant le signe de la puissance divine. Visiblement la punition finale de Satan lui fait plaisir.

Métamorphosé avec tous ses sujets en hideux serpent, et mâchant comme eux des cendres amères, avec des contorsions affreuses. Tel est l'état dans lequel reste, dans ce poème, ce fier rival de Dieu, plus misérable et plus humilié encore que quand il parut d'abord, frappé du tonnerre, et étendu sur le lac brûlant (*Notes*, t. IV, p. 280).

Si Racine est à coup sûr plus proche de Milton en voyant dans Satan un personnage condamné et nullement héroïque que ne l'était, par exemple, le Père Routh, on a pourtant l'impression que la raison pour laquelle il condamne Satan n'est pas tout à fait la même que celle de Milton. Pour le poète anglais, la révolte et le désespoir sont le résultat de ce vertige intérieur qui fait que la raison, comme adhésion à l'ordre divin, ne domine plus une âme. Satan est seul parce qu'il ne réfléchit plus la lumière divine. Pour Louis Racine ce qui compte est le refus de la soumission à une hiérarchie qui s'impose dans la crainte et le tremblement.

Racine est visiblement gêné par l'image que Milton donne de Dieu dans le *Paradis perdu*. Dans l'assez long chapitre consacré au « ciel des poètes » de son *Discours sur le poème épique*, il parle un peu de tout le monde. Sauf de Milton. Du Dieu miltonien, il veut surtout retenir l'éclat excessif qui fait que même les anges ne peuvent le regarder :

Ils [les anges] ne voient pas cependant la gloire même de Celui que sa lumière rend invisible, mais sa gloire réfléchie sur le visage de son Fils. C'est de cette seule manière qu'il est visible à ses créatures. Quand il est seul avec son Fils, il n'est point enfermé dans cette nuée dont, à cause de ses anges, pour les laisser approcher, il couvre son excessive lumière [...] Quand l'Eternel leur parle, ils entendent seulement sa voix, qui sort de cette nuée, qui est son temple (*Poème épique*, t. IV, p. 507).

C'est le Dieu terrible et caché qui ne correspond pas entièrement au Dieu que présente Milton dans son troisième Chant : Racine ne rend pas compte de cette harmonie, musique et danse céleste, qui règne dans tout l'Empyrée miltonien. La lumière éblouissante qui émane de Dieu, dans Milton, ne rend pas l'Eternel inaccessible. Celui-ci peut expliquer ses desseins, ou bien converser avec l'homme. Le Dieu de Louis Racine est tout entier terrible dans sa souveraine puissance, et les justifications qu'ont peut donner à sa conduite se font en-dessous de lui. S'il converse avec l'homme, c'est uniquement dans le but d'éprouver sa créature ; Racine ne dit pas un mot sur les plaisanteries divines ni sur le ton familial de cette conversation. Il insiste au contraire sur « l'humilité et la soumission » d'Adam, alors que si ce dernier montre bien une humilité de respect, il n'en est pas moins très libre dans ses propos avec

son Créateur. Contre le poème même, Racine tient beaucoup à éloigner Dieu des hommes.

d. *Adam et Eve.*

Comme tout son siècle, Racine est très sensible à la description de la naissance de l'homme, et il voit dans les portraits d'Adam et Eve se manifester le génie créateur de Milton. Il fait même du récit des amours d'Eden un éloge qui rappelle celui de Voltaire :

Dans Milton, Adam et Eve, qui s'aiment sincèrement, parlent le langage de la nature, et de la nature innocente. C'était ainsi qu'on s'aimait, c'était ainsi qu'on se le disait dans le Paradis terrestre (*Discours*, p. LIII).

Mais Racine a des préoccupations plus morales qu'esthétiques. S'il approuve si chaleureusement ces « galanteries du Paradis terrestre », c'est qu'elles réussissent à allier passion et innocence. « Tout y est pur et enflammé », et Racine conclut que « Milton est le seul poète dont les peintures amoureuses ne soient pas dangereuses ». Il doit sans doute cette réussite à son inspiration biblique. Racine reconnaît dans les discours amoureux d'Adam l'imitation du *Cantique des Cantiques*. Mais malgré une louable sagesse, la poésie ne peut pas être assez pure pour cet amour :

Tout était si pur alors que l'homme ignorait qu'il était nu. Comme nous n'avons plus l'idée de cette pureté, la poésie la plus sage n'en peut faire une peinture sans employer des couleurs qui ne sont pas assez pures (t. IV, p. 108-109).

Même dans Milton, il peut trouver des exemples de telles scories.

Dans le cinquième Chant, pour consoler Eve troublée par son mauvais rêve, Adam essaie de lui faire sentir toute la tendresse dont elle est entourée : il lui conseille de se lever :

Retournons [...] parmi les fleurs qui ouvrent maintenant leur sein, et répandent leurs agréables odeurs, que pendant la nuit elles tenaient toutes renfermées, les réservant pour toi<sup>37</sup>.

Cette expression d'Adam, « les réservant pour toi », paraît très déplacée à Louis Racine, qui y voit une contamination de Milton par les poètes galants. Il la commente ainsi :

Ceci est une galanterie poétique, c'est-à-dire un mensonge : les poètes en ont dit bien d'autres aux femmes, depuis le péché, et elles ont été alors capables de les prendre pour des vérités. Mais comment Milton a-t-il pu supposer que, dans l'état d'innocence, la femme était déjà capable d'écouter avec plaisir un pareil langage (*Notes*, t. IV, p. 401).

Commentaire curieux, puisqu'il est évident que c'est bien pour celle qui est la reine du jardin que ces parfums existent. Racine ne se trompe pas d'habitude si lourdement ; mais s'il est incapable de lire innocemment un texte aussi innocent, c'est que son hostilité à la poésie amoureuse l'aveugle, et surtout qu'il s'agit de la place de la femme dans le paradis terrestre, sujet sur lequel il a des réactions très passionnelles.

37. T. III, p. 362. Cf. *P.L.* V, 127-128.



— *Misogynie de Louis Racine.*

Racine commence par admirer le portrait d'Eve au Chant IV. C'est une femme dans toute sa perfection, et il l'oppose à une image d'Eve trop charnelle qu'ont présentée quelques poètes :

Un poète italien [...] a fait une peinture d'Eve qui pourrait également convenir à Vénus. Celle que fait Milton ne peut convenir qu'à Eve innocente ; tout ce qu'il dit de sa beauté extérieure rappelle à la beauté de l'âme<sup>38</sup>.

Mais Eve est bien une femme de chair. Sans doute dans l'Eden a-t-elle en général un comportement de femme parfaite. Au moment du repas et des conversations avec l'ange, elle se conduit en épouse modèle :

Quelle modestie ! Eve ne s'est point mise à table avec l'ange et Adam. Elle les a servis. Elle a été ensuite s'asseoir à l'écart, vis-à-vis de son époux (*Notes*, t. IV, p. 89).

Pourtant, bien avant le péché, quelques détails avaient déjà laissé voir que cette plus parfaite des femmes n'est pas sans défauts : ainsi, au moment de sa naissance, sa tendance à s'admirer. Et surtout le fond de sa nature féminine se manifeste pleinement lors de la discussion dans laquelle elle obtient d'Adam que le couple se sépare.

Racine commente cette scène qui ouvre le Chant IX comme une véritable scène de ménage, et il dégage avec une férocité de procureur général la responsabilité d'Eve. Disparue la modestie qu'il avait admirée avant : lorsque Raphaël était présent, Eve agissait comme si elle ne voulait être instruite que par son époux. Mais dès que l'ange est parti, tout change, et au lieu de s'empresser de parler avec Adam, elle veut s'éloigner de lui :

Elle sortit pour se réserver, a dit Milton, le plaisir de s'en entendre le récit de la bouche de son époux, et de lui faire ses questions [...] elle n'y songe plus, et ne lui demande même pas de quoi, depuis son départ, l'ange lui a parlé. Elle ne songe qu'à se séparer d'Adam (*Notes*, t. IV, p. 177).

Elle s'attache avec opiniâtreté à son incompréhensible caprice. Racine insiste sur la gravité de cet entêtement :

Le premier trouble dans la félicité conjugale arrive par l'attachement d'une femme à son sentiment. Quoi, même dans le Paradis terrestre, elle ne voulait pas être contredite (p. 179) !

Il compare son orgueil à celui d'une héroïne cornélienne : quand Eve déclare qu'on n'est pas sûr de sa vertu tant que celle-ci n'a pas été éprouvée, il rappelle les paroles de Pauline :

Ce n'est qu'en ses assauts qu'éclate la vertu  
Et l'on doute d'un cœur qui n'a point combattu.

Et il n'a pas plus de complaisance pour l'une que pour l'autre :

38. *Notes*, t. III, p. 331. Une note de l'édition de Newton félicitait déjà Milton de sa réserve dans la description d'Eve en la comparant à Arioste, au Tasse et à Spenser.

La véritable sagesse aime mieux n'avoir pas à combattre. L'orgueil fait parler Pauline, et Eve n'en paraît pas exempte dans ce qu'elle dit ici (p. 180).

Si bien qu'ensuite l'apparent retour d'Eve à la soumission ne trompe pas : « Elle a obtenu ce qu'elle voulait, il ne lui coûte plus rien d'être humble. » Volage, opiniâtre, vaniteuse, hypocrite, voici quelques qualités de la plus parfaite des femmes.

Il est vrai qu'elle n'était pas ainsi au quatrième Chant, mais simplement parce qu'elle n'avait pas eu l'occasion de l'être. Racine ne pense pas que la présence de Satan à son chevet et le songe inspiré par le démon aient pu la modifier. En fait il n'attache aucune importance à cet épisode, qu'il désapprouve comme une image déplaisante. Le trouble d'Eve à son réveil lui paraît sans conséquence :

Il est vrai que ce trouble sera bientôt calmé ; il ne sera plus parlé de ce songe, et Eve n'y pensera plus même au moment qu'elle sera prête à manger le fruit fatal. Ainsi l'on ne voit point ce qui a engagé le poète à supposer ce songe, qui ne contribue en rien à l'action (*Notes*, t. III, p. 399).

Si Eve se révèle imparfaite, c'est simplement parce qu'elle est une femme. Racine le dit au moment de la tentation : c'est le propre de la femme d'être sensible à la flatterie :

La flatterie la plus outrée obtient de la femme, qui est encore dans l'état d'innocence, une audience favorable (*Notes*, t. IV, p. 188).

C'est cette vanité qui la conduit à être coupable avant même d'avoir mangé le fruit, puisqu'elle est capable d'écouter les discours de Satan contre le précepte de la bonté de Dieu. Cette même vanité va l'amener à « raisonner » à son tour :

Quoi ! le Dieu qui l'a placée dans un état si heureux lui interdit son bien. Peut-elle le penser ? Il ne s'agit pas ici d'examiner si ces raisonnements sont justes. Dès qu'elle raisonne, elle est coupable. « Voilà, dit M. Bossuet, par où commence l'esprit de révolte, on raisonne sur le précepte (p. 193). »

Au fond, Eve est coupable dès le début, et le péché n'amène pas chez elle de transformation radicale. Si « les flatteries du serpent l'ont bientôt changée », c'est qu'en fait elles l'ont assez peu changée. Racine insiste sur la rapidité de la transformation :

Voilà cette femme si innocente, si parfaite, devenue en un moment ingrate, impie, inquiète, orgueilleuse, jalouse, cruelle (p. 194).

Mais Racine va pousser encore un peu plus loin la misogynie dans son commentaire du neuvième Chant.

Ce n'est pas par hasard qu'il a parlé de jalousie. Il insiste bien sur le fait que, si Eve veut qu'Adam partage le fruit, ce n'est pas par tendresse pour lui, mais par jalousie, de crainte d'être seule à mourir et qu'Adam n'ait une autre Eve. Après le péché, tous ces défauts virtuels éclatent. Elle devient idolâtre, s'inclinant profondément devant l'arbre interdit, menteuse : quand elle retrouve Adam, elle ose lui dire que son absence lui a paru longue et qu'elle en a souffert. Hypocrite aussi :

Racine n'a aucune confiance quand elle pleure d'émotion en voyant Adam céder à l'amour qu'il a pour elle. Il ne pense pas que ce soit de tendresse :

A-t-elle déjà donné à ses yeux cette science dont parle Ovide,  
Ut flerent oculos erudire suos ?

Dans l'état d'innocence, elle expliquait à Adam tout son amour sans pleurer (p. 199).

Après le péché, Racine semble se désintéresser d'Eve. Mais on retrouve un ton semblable dans son commentaire des belles paroles d'Eve, à la fin du dernier Chant (*P.L.* XII, 610-623). Ces paroles d'amour pour Adam et l'annonce du pardon qui lui est accordé, puisqu'elle sera à l'origine de la race promise, Racine les commente ainsi :

Tous deux, en perdant le Paradis, ne doivent point le regretter, puisqu'Adam, comme l'Ange l'a dit, le retrouvera en soi-même et qu'Eve le retrouvera dans son époux, ce qui arrivera rarement à ses filles (*Notes*, t. IV, p. 419).

Ainsi même l'annonce de la Rédemption de la Femme est pour lui l'occasion d'une remarque aigre où perce toute sa misogynie.

On aura beau chercher cette haine de la femme dans le poème anglais : sans doute pour Milton Eve est-elle un être moins élevé qu'Adam dans l'échelle des créatures raisonnables : si le péché commence par elle, c'est qu'elle est la plus vulnérable. Mais on ne retrouve nulle part dans le *Paradis perdu* cette misogynie qui anime tout le commentaire de Louis Racine. Misogynie à laquelle, sur le plan de l'anecdote, on peut bien soupçonner des motifs privés, comme Racine supposait que la scène de séparation entre Adam et Eve avait été imaginée par Milton d'après ses souvenirs de l'abandon de sa première femme :

Après lui avoir dit des choses fort tendres pour la retenir, il lui accorda par complaisance une permission qui fut funeste pour lui (*Notes*, t. IV, p. 182).

Ce souvenir domestique — alors que le poème se situe à un tout autre niveau — prêté très gratuitement à Milton par Racine, est sans doute révélateur de certaines préoccupations de celui-ci. Mais qu'importe, le commentaire du poème nous en dit déjà assez.

Cette méfiance envers la femme est essentiellement méfiance envers la sexualité. Au moment où Milton décrit le coucher nuptial et l'amour d'Adam et Eve, Racine traduit d'une manière embarrassée. Milton écrit :

... nor turnd I weene  
Adam from his fair Spouse,... (*P.L.*, IV, 742-3).

Racine traduit :

Eve n'a point à craindre que son époux soit indifférent pour elle (t. III, p. 303).  
et il commente le passage en remarquant que « Milton s'exprime d'une

39. Il était habituel de rapprocher le pardon accordé par Adam à Eve au Chant X de la réconciliation de Milton et de sa première femme. Mais le rapprochement que fait ici Racine est beaucoup moins courant.

manière qui ne convient point à un sujet aussi grave, et qui ne répond plus à sa sagesse ordinaire ». Un peu plus loin, à propos de l'opposition entre l'amour conjugal et l'amour des prostituées, il écrit :

Cette digression est inutile : il [Milton] devait encore moins, en parlant des plaisirs criminels, entrer dans un détail où il emploie des mots qui ne devaient pas entrer dans son poème (p. 348).

Il remarque enfin, à propos de toute cette scène amoureuse, que s'il est certes permis d'être d'un « autre sentiment », « le sentiment le plus général est celui de ceux qui croient qu'Adam et Eve sortirent vierges du Paradis terrestre ». C'est très visiblement l'opinion de Louis Racine. Au Chant IX, il commente la scène d'amour lascif qui suit le péché, non en reprochant à Milton son indécence, comme Routh l'avait fait, mais au contraire en insistant sur sa signification. Il y voit dans le premier moment de « concupiscence » l'homme se livrer « au plaisir charnel comme les animaux » et note que « l'homme ne peut s'y livrer, sans reconnaître qu'il s'avilit » (*Notes*, t. IV, p. 204). Comme souvent, hostilité envers la femme et refus de la sexualité sont liés.

Inutile de souligner combien dans tout ceci Racine s'éloigne du *Paradis perdu*. Le jardin d'Eden, dans le poème anglais, est le lieu de l'épanouissement amoureux. Que cet épanouissement n'y aille pas sans risque est clair : la faiblesse d'Adam pour Eve, et l'attraction vers le bas qu'elle représente pour lui sont une des causes du péché. Mais Adam et Eve y représentent d'abord le modèle d'une vie amoureuse parfaite : il est clair que Louis Racine ne peut sentir cela et qu'il est très loin de cette rêverie sensuelle. Notons enfin que par cette répulsion qu'il manifeste vis-à-vis d'une sexualité considérée comme bestiale, il rejoint assez curieusement son ennemi Voltaire.

— *Adam, la faute heureuse, et la supériorité du poème chrétien.*

Racine est beaucoup plus à l'aise avec Adam ; même son apparence physique l'intéresse plus que celle d'Eve, dont il ne parle qu'à peine. Il note que Milton l'a représenté sans barbe, comme l'Apollon antique. Il refuse de croire que parce que Milton lui a donné des cheveux « bouclés et partagés sur le front », le poète se soit peint lui-même, mais affirme que Milton a dû se servir des médailles antiques :

... il a voulu arranger les cheveux d'Adam comme les médailles nous représentent ceux des Dieux et des princes. Ils sont partagés sur le front de manière qu'ils forment deux cornes [...] Raphaël a donné à Adam des cheveux très courts et très négligés ; Milton a fait usage de la connaissance qu'il avait des belles têtes antiques<sup>40</sup>.

Sa beauté est signe de majesté ; elle est beaucoup plus « estimable » que celle d'Eve. Et ses pensées sont bien plus hautes : Racine souligne le fait qu'à sa naissance, les premiers regards d'Adam ont été pour le ciel, alors qu'Eve s'est d'abord admirée elle-même. Dans ses rapports avec Eve, Racine remarque sa sollicitude et sa tendresse. Comme déjà en 1742, c'est Adam qui, dans le couple, a toutes ses faveurs.

40. *Notes*, t. III, p. 331. C'est le seul endroit du commentaire de Racine où on trouve un écho du renouveau antiquisant qui est déjà commencé en 1755.



Son erreur provient de sa faiblesse, et de ce qu'il oublie son autorité par amour pour Eve. Voici comment Racine résume la scène du neuvième Chant dans laquelle Eve obtient de s'éloigner d'Adam :

Telle fut la première dispute entre mari et femme. D'un côté la vanité, l'envie d'avoir raison, de faire sa volonté et en même temps de paraître très soumise ; de l'autre côté faible complaisance, oubli de son autorité (*Notes*, t. IV, p. 182).

L'erreur d'Adam dans l'état d'innocence c'est de n'avoir pas considéré les beautés d'Eve comme de purs reflets de ses beautés spirituelles, et cet unique défaut va l'amener au péché. Satan le sait de reste, lui qui ne paraît plus après le péché d'Eve, et « regarde son triomphe comme complet ».

Au moment même où il va la commettre, Adam a parfaitement conscience de sa faute. Racine est attentif à cette conscience de l'énormité de l'acte au moment où Eve lui raconte comment elle a mangé le Fruit :

Quelle admirable peinture ! A ces mots du discours d'Eve, « j'en ai mangé aussi », Adam pâlit, frémit d'horreur (p. 197).

Pourtant, malgré les « transports de douleur » qu'il ressent rien qu'à en entendre parler, il va se laisser entraîner à un acte semblable. Au lieu de combattre son irrémédiable faiblesse, il la cache par des « raisonnements » :

Il a commencé par dire à Eve : comment t'es-tu perdue ? Il a avoué qu'il allait aussi se perdre avec elle. Maintenant il va faire des raisonnements pour s'éblouir et se persuader le contraire (p. 198).

Il se donne donc à lui-même toute une série de fausses raisons, sans en être dupe. C'est pourquoi, après s'être « ébloui » par tous ces raisonnements, il éprouve immédiatement après le péché une ivresse de l'esprit et des sens, l'ivresse des sens étant le signe de la chute de l'esprit. Car il est alors entièrement livré à l'amour-propre.

Cet amour-propre lui fait perdre toute notion de ce que lui et Eve doivent à Dieu, et de leurs responsabilités envers leurs descendants. Là encore un écho pascalien se fait entendre dans le commentaire de Racine :

Peinture du cœur humain livré à l'amour-propre. Ils viennent de se perdre et avec eux toute leur race. Leur faute ne les occupe point. Ils n'y cherchent aucun remède. Ils ne songent pas même au Dieu qu'ils ont offensé. Aucun d'eux ne se croit coupable (*Notes*, t. IV, p. 207).

Au lieu de se repentir, ils s'égarent dans les disputes, les raisonnements, et les reproches à Dieu. Dans l'état d'innocence, Adam n'éprouvait pas le besoin de s'interroger sur tout. Après la chute, les questions qu'il fait à Dieu sur les causes de son malheur paraissent « puériles » à Racine qui ajoute :

Ses enfants diront comme lui bien des pourquoi sur la conduite de Dieu (p. 293)<sup>41</sup>.

41. Commentaire de *P.L.* X, 888 sq.

Dans ce labyrinthe de raisonnements, il finit par se perdre entièrement : seule sa conscience reste lucide :

Dans l'état d'innocence il n'avait d'autre science que celle de connaître son bonheur dont il admirait les ouvrages sans les entendre. Maintenant il veut raisonner sur son état. Il ignore la distinction de l'âme et du corps : retourner en poudre lui paraît cesser d'être, pourtant il a peine à croire qu'il puisse mourir tout entier. Il trouve injuste que sa race porte la peine de sa faute, en même temps il reconnaît qu'elle ne pourra jamais être innocente puisqu'elle sortira de lui. Il est d'abord porté à se plaindre de Dieu, ensuite il est forcé de l'absoudre et de se condamner. Il s'égare dans les raisonnements philosophiques, mais non pas quand il se juge parce que sa conscience le déclare coupable (p. 291).

Il pousse l'égarement jusqu'à faire des reproches à Dieu. Racine commente le passage célèbre dans lequel Adam fait remarquer à Dieu qu'il ne lui a pas demandé d'exister (*P.L.* X, 743-4) de la manière suivante :

Cette interrogation paraît hardie. Adam va bientôt se condamner. Dans cette première vivacité, le poète imite Job : *Quare misero data est lux ?* Et de même que Job dit à Dieu « O gardien des hommes, pourquoi m'avez-vous mis dans un état contraire à vous ? », Adam dit à Dieu « Créateur », et semble, par ce seul mot, lui reprocher de l'avoir tiré de la poussière. Il va répondre lui-même à ces reproches, et les réfuter (*Notes*, t. IV, p. 288).

Ce moment du malheur d'Adam où celui-ci est au bord de la révolte contre Dieu, Racine s'empresse d'en faire le point limite de son égarement, et de le ramener à l'Écriture Sainte. De plus Adam lui paraît assez lucide pour se condamner lui-même ; mais si sa lucidité dans la faute fait penser à celle de Satan, l'homme n'est point privé de la miséricorde divine. Il est malheureux, mais non désespéré.

Ses égarements et l'énormité de son malheur et de sa faute font naître la terreur. Il « ne trouve de semblable à lui dans le crime que le chef des anges rebelles », et comme lui, il est un personnage tragique. Mais la pitié que nous éprouvons pour lui, selon Racine, vient de la sympathie que nous inspire son humilité après sa faute. Les remords de Satan ne peuvent pas aller jusqu'au repentir, tandis qu'Adam « va se prosterner à la place où il a été jugé pour demander miséricorde », et quand « les malheurs de ses enfants qu'il n'a point encore l'occupent plus que les siens, nous pleurons avec lui ». Le pathétique tragique du personnage est donc tout différent de celui du grand damné. Il est un « malheureux qui ne paraît ni tout à fait coupable ni tout à fait innocent » (p. 301). Racine considère que son péché, quelle que soit la gravité de sa désobéissance, n'est après tout qu'une faute unique qui ne suffit pas à condamner le premier homme. Les crimes futurs de l'homme seront d'une tout autre gravité et feront paraître la faute d'Adam bien légère :

Que devient la faute d'Adam si on la compare à tous ces horribles crimes commis par tant de ses enfants ? Ce père qui nous a perdus paraît en comparaison de nous bien innocent (p. 356).

Louis Racine tend à déplacer le véritable péché vers le crime de Caïn et les crimes qui suivront, en diminuant l'importance de la première désobéissance :

Ce ne sera plus pour avoir mangé un fruit que l'homme sera criminel, il sera souillé du sang de son frère ; et loin de gémir comme Adam, après son crime, lorsque Dieu lui demandera où est ce frère, il répondra avec insolence : me l'avez-vous donné à garder (*Notes*, t. IV, p. 301) ?

C'est la raison pour laquelle il ne partage pas la vision miltonienne des conséquences du premier péché pour l'ordre de l'univers, et, en particulier, pour l'inclinaison de la terre sur son axe. Il pense que si Milton l'a située tout de suite après le péché originel, c'est pour donner « un terrible spectacle », mais qu'en fait ce bouleversement n'est intervenu qu'après le déluge, c'est-à-dire après que la race humaine eut accumulé les crimes (p. 282).

S'il y a une tragédie véritable dans le poème, c'est donc seulement en ce qui concerne Satan. La faute d'Adam n'est qu'un moment dramatique qui n'aura, ni pour le protagoniste, ni pour le reste de l'humanité, d'irréremédiables conséquences. Adam, qui a vécu, selon Louis Racine, 930 ans après son exil du Paradis, n'a plus fait parler de lui, mais son sincère repentir fait penser qu'il a obtenu miséricorde :

Qu'a-t-il fait pendant une vie si longue ? Son histoire, aussi bien que celle d'Eve, nous est entièrement inconnue. Notre premier père est resté comme dans un profond oubli. Il n'est même pas nommé dans la liste que fait saint Paul (*Hébreux* 11) des saints qui ont vécu de la foi. Cette liste commence par Abel. Quoiqu'Adam soit regardé comme le chef des morts parce que tous les hommes sont morts en lui, on n'a jamais douté qu'il n'ait, ainsi qu'Eve, obtenu miséricorde (p. 266).

Presque immédiatement après sa chute, Adam a pu concevoir de « grandes espérances » à cause de la douceur avec laquelle Dieu et l'ange le traitèrent. Mais surtout Racine estime particulièrement heureuse l'annonce faite à Adam de la venue d'un Sauveur qui réparera sa faute. Il note le « moment de joie » que connaît alors Adam, et pense que si Michel ne dit pas au père des hommes que tous ne seront pas rachetés, c'est « parce qu'il ne veut point affliger Adam, en lui apprenant le supplice éternel d'un si grand nombre de ses enfants » (p. 417). A la fin du poème, Adam n'aura donc connu qu'une « punition légère », et cette fin heureuse pour lui fait contraste avec la misère de Satan. Celui-ci apparaît à la fin, « rampant à terre, mâchant des cendres dans l'attente d'un plus grand supplice », et dans la rage de voir que « toute sa malice » n'a servi qu'au triomphe de Dieu. Adam au contraire, qui « a vu de loin le grand jour du Réparateur de sa faute », et à qui l'ange a fait comprendre que, puisqu'« on trouve Dieu partout », la perte du Paradis n'est pas un malheur irrémédiable, triomphe de Satan après avoir été sa victime. Ainsi par le thème de la faute heureuse, Milton accomplit bien, aux yeux de Louis Racine, sa tâche apologétique de justification des voies de Dieu, et en même temps obéit à la règle du poème épique qui veut qu'à la fin le lecteur n'ait plus d'inquiétude pour le personnage principal.

Cette fin chrétienne du poème enchante Racine au point qu'il juge que Milton y gagne une supériorité absolue sur Homère. Ce dernier en effet s'interroge en vain sur la cruauté des Dieux :

Homère, qui en ignore la raison, s'en plaint souvent, et nous trouvons dans *l'Odyssée* cette exclamation :

Jupiter, Dieu cruel, pourquoi dans la misère  
Plongez-vous les humains dont vous êtes le père ?

Milton nous apprend à répondre à cette difficulté (*Notes*, t. IV, p. 422).

En fin de compte, Racine ne maintient donc plus la balance égale entre l'inspiration biblique et l'inspiration homérique de Milton. Après avoir traduit le poème, il accorde la plus grande partie de son attention à son inspiration religieuse, et il constate qu'Homère pourrait bien présenter une sorte de reflet obscurci des vérités de l'Ecriture Sainte. Dans une note concernant la chute en Enfer des Anges vaincus, Racine rappelle que, dans Homère, la déesse Até,

esprit de discorde et de malédiction, fut précipitée du palais étoilé par Jupiter. Après avoir troublé le ciel, elle trouble la terre, et marche sur la terre des hommes pour les précipiter dans les malheurs (*Notes*, t. III, p. 500).

Selon lui, Homère a pris cette opinion en Egypte, et elle pourrait bien être d'origine adamique :

Dans ces opinions si anciennes, qui de l'Egypte se sont répandues chez les autres peuples, peut-on ne pas reconnaître une tradition de vérités obscurcies ? Adam, à qui ces vérités ont été révélées, les a apprises à ses enfants. Les fils de Noé n'en avaient pas perdu la mémoire, et les enfants de Jacob les portèrent en Egypte (p. 500).

Cette idée n'est pas neuve<sup>42</sup>, mais formulée dans un commentaire sur Milton, elle consacre la suprématie de l'inspiration sacrée du poète anglais.

#### e. *Incompréhension du poème.*

Si Louis Racine met ainsi l'accent sur le parfait christianisme de l'épopée, en estimant que Milton « développe dans tout le cours de son poème, de la manière la plus claire et la plus sublime, la suite des desseins de Dieu » (*Discours*, p. LXX), et qu'il a « étudié, médité, compris la religion chrétienne », il n'en est pas moins vrai que certains aspects de l'épopée le gênent, bien qu'il fasse de son mieux pour les négliger. Par son commentaire, il pousse la leçon du poème dans le sens d'une religion d'obéissance et d'humilité. Mais la contrepartie de cette obéissance est pour Milton la conquête de la liberté, et sur ce point Racine est prompt à s'effaroucher. Au moment où le poème développe l'idée qu'à la tyrannie intérieure des passions sur la raison correspond la tyrannie politique, mais que « Dieu n'a point fait l'homme souverain de l'homme »<sup>43</sup>, Racine s'empresse de limiter la portée de cette affirmation, qui « paraît sortir d'un cœur tout républicain », en montrant la légitimité de la monarchie comme « seconde souveraineté » (*Notes*, t. IV, p. 404). De même il n'aime guère, dans un domaine à la fois politique et religieux, le fait qu'Adam et Eve prient debout dans le Paradis terrestre, et « sans aucune marque extérieure d'adoration ». Il commente le passage ainsi :

42. Cf. Noémi Hepp, *op. cit.*

43. *P.L.* XII, 69-70. Trad. Racine.



Milton, livre IX, représentera Adam et Eve prosternés, lorsqu'après le péché ils implorent la miséricorde. Il semble ici vouloir faire entendre que la véritable adoration étant celle du cœur, il est inutile d'en donner des marques par la posture de son corps. Mais puisque Jésus-Christ a prié à genoux, et même le visage contre terre, on a bien pu, dans l'état d'innocence, prier à genoux. Le citoyen d'une nation qui sert son roi à genoux peut-il désapprouver ces marques extérieures de respect devant Dieu (*Notes*, t. III, p. 345).

Racine tente d'expliquer ces écarts par les singularités de caractère de Milton, « républicain » et « enthousiaste », comme il prend le parti d'ignorer quelques affirmations qui lui paraissent hérétiques. Mais toutes ne se laissent pas si facilement écarter.

L'essentiel du message du poème, et sa fin heureuse, reposent sur le fait qu'Adam peut être sauvé et rétabli, par le Christ, dans un paradis intérieur. Mais que ce soit Milton qui enseigne cette grande leçon déconcerte Racine. Il s'en explique dans un commentaire du passage du Chant XII dans lequel l'incarnation est annoncée à Adam. Racine cite à ce propos Malebranche, qu'il appelle « le plus sublime de nos métaphysiciens », sur la nécessité d'un médiateur entre l'infini et le fini, entre le Créateur et ses créatures. Il continue :

Par ce passage du P. Malebranche, on voit que Milton a pensé de même, et que c'est suivant ces vérités qu'il a expliqué dans ce poème les desseins de Dieu, en permettant la chute de l'homme. Il vient aussi de dire plus haut que l'homme ne peut avoir accès auprès de Dieu que par un médiateur et que Moïse n'en a fait l'office qu'en figure. De là il devait donc conclure que le véritable médiateur devant diviniser tout l'ouvrage, pour rapprocher le fini de l'infini doit être Dieu ; et Milton n'ayant jamais paru dans ce poème reconnaître la divinité du Fils a donc, comme les Ariens et les Sociniens, admis un rapport entre le fini et l'infini ; rapport que notre raison seule nous dit être impossible (*Notes*, t. IV, p. 44).

Il lui est donc difficile d'escamoter ce qu'il appelle tantôt l'« arianisme », tantôt le « socinianisme » de Milton, puisque une telle croyance hérétique amène à cette contradiction fondamentale, et au paradoxe d'un homme qui a consacré une grande partie de son énergie à célébrer une religion qui n'est pas la sienne.

Dans sa *Vie de Milton* Racine avait déjà rencontré cette opposition entre l'esprit d'indépendance du poète, et la religion d'« obéissance » chantée dans son poème. A la fin de son *Discours*, lorsqu'en concluant sur l'ensemble de l'œuvre, il s'interroge encore sur la religion du poète, il bute de nouveau sur les contradictions qu'il croit trouver dans l'homme :

De quelle secte était-il ? Avait-il même une religion ? Quiconque aura lu sa *Vie* fera ces questions, auxquelles il sera difficile de répondre.

Que de contrariétés dans l'homme ! Milton, dans son poème, nous apprend l'obéissance que nous devons à Dieu ; et, toujours ennemi de l'autorité royale, il a par d'autres écrits insulté cette seconde majesté, dans laquelle nous respectons la première parce qu'elle tient d'elle son autorité. Milton dans le même poème relève en termes magnifiques et avec enthousiasme le bonheur, la dignité, la sainteté du mariage, et a tâché de prouver par un de ses écrits qu'il était en droit de répudier sa femme, et d'en prendre une autre plus à son goût. Milton nous annonce dans ce poème que nous ne pouvons être rapprochés de Dieu que par un médiateur, dont Moïse n'était que la figure ; et quoique le fini ne puisse être rapproché de l'infini que par un médiateur qui réunisse en lui l'humanité et la divinité, il ne veut jamais reconnaître que ce médiateur dont il chante

les grandeurs soit Dieu. Milton, aimé et protégé par Cromwell, sort pauvre d'un emploi où il eût pu faire une grande fortune, parce qu'il n'ambitionne d'autre fortune que la gloire poétique; et pour l'acquérir, il consacre ses veilles à chanter une religion que peut être (sa manière de vivre donne à le penser) il ne croyait pas (*Discours*, p. LXXXI).

Racine ne se demande pas si ces apparentes contradictions ne viennent pas de son interprétation de l'œuvre. En ne voulant voir dans le poème que ce qui convenait à sa propre foi, il en donne une image tronquée, et même fausse. Comme, d'autre part, il connaît mal la doctrine chrétienne de Milton, tout ceci repose sur des bases fragiles. Mais cette conclusion nous montre les limites de l'impartialité du commentateur de Louis Racine. Son étude, opposée à celles qui précèdent, frappe par son sérieux, et souvent, comme par exemple à propos de Satan, son interprétation peut paraître très proche de la pensée du poète anglais. Il a le mérite de se souvenir que le *Paradis perdu* est d'abord un grand poème religieux, et d'en comprendre l'unité et la grandeur. En 1755, il tourne le dos à toutes les interprétations qui tendent à réduire le poème au rococo, en subordonnant les appréciations esthétiques à la portée morale et religieuse de l'œuvre, à tel point qu'on a pu dire qu'il « catéchisait »<sup>44</sup>. Mais le « catéchisme » de Racine n'est pas celui de Milton, et essayer de faire entrer le *Paradis perdu* dans les normes d'un catholicisme rigide, en n'y voyant qu'une leçon d'humilité et de soumission, ne pouvait aboutir qu'à cette incompréhension.

#### f. Questions sur lui-même ?

Pourtant, malgré tout ce qui le sépare du poète puritain, ce n'est pas seulement pour essayer de faire contribuer le *Paradis perdu* à la défense de la religion que Louis Racine a consacré tant de temps et d'effort à sa traduction et à son étude. Il n'en attend rien. Dupré de Saint-Maur avait probablement fait la sienne pour entrer à l'Académie; Racine sait en 1755 qu'il n'y entrera pas. Sa carrière littéraire, à laquelle il a tout sacrifié, est manquée, et il en a conscience. Il est caractéristique que ce soit dans la fraternité de l'échec qu'il cherche à rejoindre le poète anglais. Dans sa *Vie de Milton*, il insiste sur l'insuccès du *Paradis perdu* et sur la vieillesse malheureuse de l'auteur :

Notre poète devait voir avec douleur languir dans le magasin de son libraire ce poème qui, suivant les espérances qu'il avait eues toute sa vie, devait faire voler son nom au-delà des mers [...] Accablé de chagrin encore plus que d'infirmité, il mourut d'une attaque de goutte (*Vie*, p. xxviii).

Cette exagération de l'échec de Milton et du chagrin du poète est d'autant plus remarquable que Racine doit savoir que ce n'est pas exact : Richardson, qu'il utilise largement dans sa biographie, dit expressément le contraire<sup>45</sup> et démontre que le poème n'était resté ignoré que deux ans. Mais Racine trouve dans cette misère de Milton une image de la sienne propre, comme la fin du *Discours* le fait clairement voir. Il y

44. Telleen, *op. cit.*, p. 62.

45. Voir in Darbishire, *Early lives of Milton*, p. 295. La *Bibliothèque Française* (édition hollandaise) dans un article de 1744 avait déjà signalé au public français cette opinion de Richardson, affirmant qu'il n'avait pas fallu attendre Lord Somers pour qu'on découvrit le poème (tome XXXIX, p. 265).

revient sur la pauvreté du poète, liée au fait que celui-ci s'est consacré à un poème religieux :

Qu'y gagne-t-il ? Car longtemps après sa mort son poème était encore ignoré dans sa patrie. Un poète qui, attendant de son travail la récompense des hommes, chante la religion, a mal choisi son sujet (Discours, p. LXXI).

Par-delà les divergences de doctrine, et malgré, ou peut-être à cause de ce qui les oppose, une sorte de dialogue s'instaure entre les deux hommes, et il nous fait deviner un Louis Racine insoupçonné.

La fréquentation de l'œuvre de Milton n'a pu que l'amener à se poser des questions. Nous avons vu le ton mi-admiratif, mi-scandalisé sur lequel, dans son étude de la vie du poète, il parle de l'esprit d'indépendance de celui-ci. Le caractère farouche de Milton n'est pas sans liens avec son « génie créateur » qu'il célèbre à tout moment : Milton ne prend conseil que de lui-même. Une telle leçon d'indépendance, pour un Louis Racine écrasé par le souvenir de son père, figé dans un respect pour celui-ci qui le paralyse entièrement<sup>46</sup>, et qu'il pousse à un point tel qu'il blâme, dans *Iphigénie*, le passage dans lequel la jeune fille qui va mourir fait de timides reproches à son père, est sans doute trop forte pour être acceptée. Mais l'admiration qu'on sent percer derrière la réprobation nous montre que Louis Racine, vieilli, solitaire, n'y est cependant pas insensible. Au point peut-être de douter de sa propre œuvre et de se taire. Son travail sur le *Paradis perdu* est sa dernière publication. On a expliqué la cessation de son activité littéraire par le chagrin que lui causa la mort de son fils, survenue l'année même où sa traduction parut. Sainte-Beuve, qui est allé ramasser cette médisance dans Bachaumont, le dépeint comme « abruti de vin et de dévotion » dans ses dernières années. Mais peut-être aussi ce long tête-à-tête avec Milton, la remise en cause de sa propre vie qu'a pu y trouver un homme en qui Joseph de Maistre a voulu voir le poète « de la raison et de la vertu », sont-ils aussi pour quelque chose dans le silence de Louis Racine.

---

46. Au point qu'il n'ose pas prononcer son nom dans ses écrits. Ce qu'il dit dans la *Religion* à propos de son père : « Et toi que je n'ose nommer » est littéralement vrai : quand il étudie l'œuvre de son père, il emploie toute une série de périphrases, comme « l'auteur d'*Iphigénie* » ou « l'imitateur d'Euripide » pour désigner celui-ci.

## NOTES COMPLEMENTAIRES

### 1. Une lettre de l'abbé d'Olivet à Desmaiseaux.

On trouve dans les *Desmaiseaux papers* conservés au British Museum (Add. MS 4287) une lettre adressée par l'abbé d'Olivet à Desmaiseaux dans laquelle il est fait état d'une mystérieuse traduction du *Paradis perdu* :

à Salins en Franche-Comté  
4 juin 1725

J'ai reçu, Monsieur, votre dernière lettre par M. de Valincour et j'ai envoyé aussitôt le second livre du *Paradis perdu* à Paris, d'où il passera à Londres sous l'enveloppe de M. Prévèreau. Vous n'avez pas deviné l'auteur de cette traduction. Je vous le dirai confidentiellement [sic], mais à condition que vous n'en disiez mot à personne parce qu'il serait au désespoir d'être connu. C'est M. Racine le fils, auteur du poème de la *Grace*, qui faisait tant de bruit il y a deux ou trois ans. Je vous réponds de sa part qu'il sera très aise que vous ayez fait à son ouvrage toutes les corrections que vous jugez convenir.

Mais une lettre du même correspondant, datée du 29 avril 1727, informe Desmaiseaux que la « deuxième partie du premier livre de Milton en français et « tout le second livre » se sont perdus, ce que l'abbé d'Olivet déplore d'autant plus que Racine n'avait pas gardé de copie. (Ces renseignements sur la correspondance de Desmaiseaux m'ont été communiqués par M. A.-M. Rousseau.)

Une telle affirmation de l'abbé d'Olivet est formellement contredite par Racine lui-même, et je crois d'autant plus ce dernier que ses imitations en vers du *Paradis perdu* de 1740 sont manifestement, comme il l'indique lui-même et le texte le corrobore, faites d'après la traduction de Dupré. L'abbé se trompe certainement. Pourrait-il s'agir de la traduction de Dupré ? Ce qui suggère cette hypothèse est la mention de Valincour, cousin de Dupré de Saint-Maur, et qui a certainement joué un rôle dans l'élection de ce dernier à l'Académie française.

### 2. Pour une traduction exacte en prose : les « *Réflexions* » de Silhouette.

La querelle entre partisans de la traduction-imitation en vers, et partisans de la traduction en prose a duré pendant tout le siècle. Mais ceux qui souhaitent une traduction exacte en prose se font de plus en plus nombreux. Dès 1737 Etienne de Silhouette, qui a eu un moment, dit-on, l'intention de traduire le *Paradis perdu* (Affirmation confirmée par le fait que Silhouette demande deux fois à Desmaiseaux, en 1734, une édition de Milton avec « les imitations des anciens, les allusions, les termes obscurs, etc. ». Il s'agit de l'édition annotée par Patrick Hume.) exprime très clairement leurs arguments en tête de sa traduction des *Essais sur la critique et sur l'homme*, de Pope. Dans ces quelques pages intitulées « *Réflexions préliminaires du traducteur sur le goût des traductions* », Silhouette accuse la traduction en vers de n'être qu'une « paraphrase » qui « noie » le sublime ainsi que la concision de l'original », et il conclut, à propos de la traduction en vers de Pope par Du Resnel : « on y trouvera un poète français, mais je n'y retrouve les expres-



sions ni du poète ni du philosophe anglais » (p. 14). Et Silhouette va droit à l'essentiel, quand il reproche au traducteur en vers de « chercher à rapprocher son auteur du goût français dont, dit-il, je ne discute point les prérogatives, mais qui certainement est étrange dans un ouvrage anglais (p. 15).

La traduction en prose telle que la veut Silhouette doit donc être d'abord fidèle. Il critique les traducteurs qui ne savent pas être assez humbles pour s'asservir entièrement au texte qu'ils traduisent :

C'est donc dans la fidélité et dans l'exactitude que consiste principalement l'essence de la traduction, semblable en ce point à l'histoire. L'une rapporte les pensées ainsi que l'autre rapporte les faits, et il est aussi peu permis d'en altérer les circonstances que le fonds. Les changer, c'est faire injustice à son héros ou à son auteur, et encore plus à ce dernier : car il n'est guère d'auteurs, il n'en est peut-être point qui ne préférât d'être traduit fidèlement, comme il n'est guère de traducteur qui ne préférassent de traduire librement, c'est-à-dire en se donnant la permission d'altérer l'original. L'exactitude est un assujettissement pénible et peu glorieux (p. 5).

Il ne suffit donc pas de s'attacher à l'esprit d'un texte, les détails comptent également, et c'est dans cette exactitude minutieuse que les difficultés commencent. Les langues ne se ressemblent pas, et une traduction trop littérale ne sera pas plus fidèle pour autant. Mais la liberté du traducteur ne va pas au-delà du choix des meilleurs procédés qui permettent à sa « copie » de ressembler à l'original :

Il doit réprimer cette complaisance intérieure qui ne cesse de nous ramener à nous, et de ramener tout au goût de notre nation et de notre temps, en sorte que de se faire à l'image des autres, on les fait à la sienne (p. 6).

Le traducteur ne doit donc pas être un censeur. Son ambition ne doit pas être d'améliorer les passages qu'il juge faibles dans le texte traduit, mais il doit laisser le lecteur libre de les connaître et de les apprécier. Chaque peuple a ses critères de goût, aucun ne peut se prétendre supérieur à l'autre :

Une traduction ne doit jamais déguiser le goût et le caractère des ouvrages d'une nation ; elle est imparfaite si elle ne met le lecteur à même de les connaître et d'en juger [...] Chaque nation à ses mœurs, et un lecteur judicieux ne perd jamais cette observation de vue (p. 9).

Ce plaidoyer pour la fidélité et le respect total de l'auteur traduit témoigne donc d'une attitude nouvelle vis-à-vis de la littérature anglaise. C'est le point de vue que Racine va faire sien, mais on sait quelles résistances il a rencontrées. Il heurte de front le préjugé d'une supériorité culturelle qui permet aux Français de considérer avec quelque dédain les productions littéraires d'Outre-Manche.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

### TEXTES

- RACINE, Louis : *Le Paradis perdu* de Milton, traduction nouvelle avec des notes, Paris, 1755, 3 vol. in-8°.  
« De la poésie », in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, XV (1731-40), p. 192-154.  
*Œuvres*, Paris, 1808, 6 vol. in-8°.
- SILHOUETTE, Etienne : « Réflexions préliminaires du traducteur sur le goût des traductions », in Pope : *Essais sur la critique et sur l'homme*, trad. par E. Silhouette, Paris, 1737, in-4°.

### ETUDES

- CROCE, Benedetto : « Luigi Racine e i suoi concetti della poesia », in *Critica*, 1941, p. 256-61.
- FAGUET, Emile : « Louis Racine », in *Histoire de la poésie française*, t. VIII, p. 15-143, Paris, 1935.
- JOHN, Katherine : *Life of Milton together with Observations on Paradise Lost*, by Louis Racine, translated with an Introduction by K. John, Londres, 1930, in-8°.
- SAINTE-BEUVE, Charles A. : « Lettres inédites de Jean Racine et de Louis Racine », in *Nouveaux Lundis*, t. III, p. 55 sq., Paris, 1863.

## CHAPITRE VI

# L'EPOPEE CATHOLIQUE ET LE PARADIS PERDU

### INTRODUCTION

La popularité du *Paradis perdu* explique en partie le renouveau de l'épopée religieuse en France après 1735. Les épopées françaises du siècle précédent, qui avaient utilisé la mythologie chrétienne, étaient discréditées. Bitaubé note en 1767 que « le *Moïse sauvé* et tant d'autres ouvrages pareils avaient inspiré tant de dégoût » que le genre avait été longtemps après « négligé »<sup>1</sup>. On se souvient aussi des précautions que prend Voltaire pour introduire le merveilleux chrétien dans sa *Henriade*, et du mépris avec lequel il parle du Père Lemoyne ou de Desmarets de Saint-Sorlin. A ce discrédit s'est ajoutée la fameuse interdiction de Boileau. Or, le succès du *Paradis perdu* réveille l'intérêt pour le merveilleux chrétien, et Milton fait figure d'anti-Boileau. C'est déjà ce qu'avait affirmé l'abbé Conti dès 1717, quand il défendait le *Paradis perdu* contre les « iconoclastes », et ce sont les mêmes arguments qu'un auteur épique, l'abbé de La Baume, reprend dans le *Discours préliminaire* à sa *Christiade*, en montrant toutes les ressources poétiques de la Bible, à partir de laquelle, écrit-il, on peut créer des « fictions nobles, innocentes et décentes »<sup>2</sup>. Plus tard Bitaubé résume bien le sentiment du siècle en écrivant que « c'est Milton qui doit être regardé comme le créateur du merveilleux sacré »<sup>3</sup>. Le prestige du *Paradis perdu* a d'autant plus d'importance que les auteurs épiques ne se sont pas contentés d'y trouver une autorisation ou un encouragement pour revenir à la mythologie chrétienne : ils ont puisé cette mythologie directement dans l'œuvre miltonienne. Dans la plupart des cas, l'image du Ciel, de l'Enfer, etc. ne vient pas de la Bible mais du *Paradis perdu*, et cette source commune rapproche les épopées catholiques écrites après 1735.

L'oubli également les unit : on en a rarement parlé et le plus souvent uniquement dans des énumérations dédaigneuses. Ainsi Taylor, dans sa liste des imitations de la *Henriade*, ne mentionne-t-il *Aurélia* que pour la traiter d'« œuvre sans importance », et il indique d'autres

---

1. Joseph, Préface, p. 4.

2. La *Christiade*, Discours préliminaire, p. 23 sq. Notons que l'abbé de La Baume, membre de l'Académie de la Crusca, pouvait connaître la lettre de l'abbé Conti.

3. *Réflexions sur le Merveilleux épique*, p. 480.

titres sans aucun commentaire<sup>4</sup>. On en a cité quelques-unes dans les études sur l'influence du Tasse en France : Joseph Cottaz consacre plusieurs pages à la *Christiade*, tandis que Joyce G. Simpson traite en quelques lignes les œuvres de Roussy, Boesnier, Bérault-Bercastel et Dubourg<sup>5</sup>. Enfin M. Milner, dans son étude sur le *Diable dans la littérature française*, examine brièvement la *Christiade* et le *Messie* et mentionne la *Conquête de la Terre Promise*<sup>6</sup>. Seuls, on le voit, quelques historiens minutieux leur ont accordé une courte attention, et cette indifférence semble avoir commencé dès leur parution. Certains auteurs, comme Dubourg et Boesnier, semblent même n'avoir laissé aucune trace. Seule la *Christiade*, qui suscita un petit scandale au moment de sa publication, a trouvé quelques défenseurs ; mais le bruit que fit ce poème s'éteignit bien vite, et il fut ensuite unanimement condamné par tous ceux qui durent le mentionner.

Le fait que ces épopées aient copié, ou défiguré, le *Paradis perdu* n'est pas en soi une raison suffisante pour s'attarder sur elles, et nous pourrions nous contenter de les signaler dans une liste-catalogue. Mais ce serait, à mon sens, laisser de côté l'essentiel. L'intérêt n'est pas dans le fait qu'elles aient imité une œuvre dont on venait de découvrir l'importance, mais dans la manière dont elles l'ont fait. Si elles imitent le *Paradis perdu*, c'est dans le souci de renouveler l'épopée en associant poésie et vérité. Le merveilleux n'est pas pour ces auteurs épiques un artifice littéraire, mais l'expression de leur croyance. Malgré les réserves qu'ils peuvent exprimer vis-à-vis de l'épopée miltonienne, les réserves plus théologiques qu'esthétiques, ils y trouvent le meilleur modèle du merveilleux chrétien : c'est surtout dans sa peinture de l'univers surnaturel que le *Paradis perdu* est imité. Et les modifications apportées par les imitateurs sont pleines d'intérêt. Elles sont un précieux témoignage de la manière dont on imaginait le Ciel et l'Enfer, quels traits on prêtait à Satan et aux démons. Comme la représentation du merveilleux n'est jamais que le reflet des préoccupations terrestres, la place et les rôles respectifs donnés dans le récit épique au Christ, à l'homme, à Satan nous rappellent que l'idéal héroïque est en crise : à l'héroïsme aristocratique s'oppose un héroïsme religieux. Si certaines de ces œuvres expriment l'optimisme et la foi dans l'avenir de l'humanité qui sont traditionnellement associés au siècle des lumières, d'autres laissent paraître un désarroi et même une angoisse qui donnent naissance à toute une anthropologie fantastique, et créent une forme d'art qui, par sa tension et ses excès, représente une forme tardive et assez particulière du baroque.

## I. SITUATION DES ÉPOPÉES CATHOLIQUES EN FACE DU PARADIS PERDU

### 1. Présentation des épopées étudiées.

L'oubli dans lequel elles sont tombées rend sans doute nécessaire

4. *Op. cit.*, p. 216-218.

5. Dans *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, p. 163-164.

6. P. 222-226. Telleen également consacre quelques lignes à la *Christiade* (*op. cit.* p. 84), mais y voit à tort une épopée faite sur le modèle du *Paradise Regained*.



une présentation rapide des épopées dont il est question dans ce chapitre. Voici ces œuvres en ordre chronologique :

*Aurélia, ou Orléans délivré* parut en 1738 et fut attribué ensuite à l'abbé Jean de Roussy, auteur de poésies religieuses, et membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Jean de Roussy s'y présente comme le traducteur d'un poème latin que le public « ne connaît pas et ne connaîtra peut-être jamais », qu'un « homme de lettres fort âgé avait composé dans sa jeunesse », puis laissé à l'abandon, inachevé. C'est une épopée nationale en douze chants, qui raconte le siège et la délivrance d'Orléans. Jeanne d'Arc, l'héroïne ne paraît que dans la deuxième partie du poème, qui s'attarde autant sur les amours de Charles VII et d'Agnès Sorel et sur la description de fêtes à l'occasion d'une trêve que sur les combats. L'auteur avait, paraît-il, décidé dans sa vieillesse de brûler son livre par scrupule dévot, sans doute à cause des épisodes romanesques et galants traitant des amours du roi et de « la belle Fromenteau ». Je ne sais dans quelle mesure cette œuvre veut s'opposer à la *Pucelle*, dont on commençait à parler depuis plusieurs années et dont la rumeur devait consterner les âmes pieuses. Mais il est certain que l'auteur et l'œuvre furent mal traités par Voltaire et ses amis. On lit dans la *Dissertation* d'Arnaud qu'un abbé donna à l'Académie des Inscriptions « le plan d'un poème sur la Pucelle d'Orléans », et

... dans le même temps on vit paraître un poème en prose française, intitulé *Aurélia*, traduit disait-on, d'un prétendu poème latin. On ne connut jamais le poème latin, et on ne lut guère cette *Aurélia* en prose. Elle mourut en naissant, et à peine sait-on aujourd'hui qu'elle a existé. Voilà les suites de la jalousie présomptueuse et sans talent. Quand on parla à M. de Voltaire de ce poème en prose, il dit que l'auteur était un impuissant fâché contre les gens à bonne fortune.

Le *Mexique conquis*, paru en 1752, et écrit par un certain Boesnier, est également une épopée en prose. Elle raconte, en s'appuyant sur l'*Histoire de la conquête du Mexique* d'Antonio de Solis, comment Fernando Cortès, le héros de l'épopée, se rendit maître du Mexique au début du 16<sup>e</sup> siècle. Cette conquête est présentée comme une victoire de la religion, et Cortès comme un envoyé de Dieu, sur l'intercession de Colomb. On a cependant voulu y trouver une possible influence du Tasse<sup>7</sup>, surtout à cause d'un épisode romanesque où on voit Cortès sensible au charme d'une belle princesse indienne. Mais le ciel et la vertu du héros veillent : l'Indienne s'enfuit et Cortès résiste sans mal à la tentation démoniaque. Cette œuvre est parfois mentionnée parce qu'elle fut la première épopée américaine du siècle, et qu'elle a pu servir de modèle, ou de repoussoir, à la *Colombiade* de Madame Du Boccage.

La *Christiade*, épopée en prose écrite par Jacques François Desdossats, abbé de La Baume, parut en 1753. Cette œuvre raconte la vie du Christ, depuis le Baptême jusqu'à la Résurrection, en s'inspirant des quatre évangélistes, et en y ajoutant de nombreux épisodes merveilleux. L'ouvrage, en douze chants et six tomes, fit naître un petit scandale et fut condamné en 1756 par le Parlement de Paris pour indécence.

7. Joyce G. Simpson, *op. cit.*, p. 163.

car La Baume avait eu l'idée curieuse de faire tenter le Christ par Marie-Madeleine<sup>8</sup>. En fait, on l'a condamné plutôt sur l'intention que sur la réalisation : il avait eu l'imprudence de publier le plan de son poème quelques mois avant l'œuvre elle-même, et c'est à la lecture de ce plan que les *Nouvelles Ecclésiastiques* s'alarmèrent, et firent naître le scandale. Le texte lui-même est beaucoup plus retenu, puisque non seulement le Christ n'est pas tenté, mais que le premier de ses regards à la belle pécheresse suffit pour que celle-ci renonce à son intention et se convertisse au vrai Dieu. Voltaire n'avait pas oublié ce scandale, car dans son article *Marie Magdeleine* des *Questions sur l'Encyclopédie*, il critique La Baume et sa *Christiade*. Après s'être indigné comme il convient des sacrilèges du « christiadier », Voltaire, qui ne pardonne pas à La Baume la prose de son poème, s'en prend à Milton, le vrai responsable selon lui<sup>9</sup>.

*L'Etablissement de la Religion en Inde* a paru dans le deuxième tome des *Œuvres Diverses* de M. Dulard en 1758. C'est un court poème en alexandrins, de quatre chants, qui raconte sur le mode épique, en suivant la biographie du Père Bouhours, l'évangélisation de l'Inde par saint François-Xavier. En dehors de son poème sur la *Grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature*, pour lequel il est surtout connu, le Marseillais Dulard a écrit un autre court poème épique sur la fondation de Marseille, intitulé *Protis*, de facture toute virgilienne et utilisant le merveilleux païen. Il a aussi écrit des poèmes sacrés, dont certains ne manquent pas de vigueur dans leur inspiration biblique.

*La Conquête de la Terre Promise*, publiée en 1766 par l'abbé Bérault-Bercastel, connu surtout à cause de ses *Idylles* et son *Histoire de l'Eglise*, est une épopée en douze chants, en vers, qui raconte les exploits de Josué menant les Hébreux jusqu'à la Terre Promise et remportant la bataille de Gabaon. Son allure pseudo-homérique a choqué J. G. Simpson, qui trouve ce poème remarquable par la fausseté du ton. Souvenirs antiques et bibliques s'y mêlent à l'imitation du *Paradis perdu*.

Le *Messie*, enfin, est une courte épopée en cinq chants, publié en 1778 par un certain Dubourg. Elle prend son sujet dans le Nouveau Testament, et se borne à traiter la naissance du Christ, allant de l'Annonciation à l'adoration des Mages. Dubourg mêle à ce sujet limité des épisodes merveilleux qui sont autant de résumés du *Paradis perdu*.

Ces œuvres ne se ressemblent ni par leur sujet, ni par leur longueur, ni par leur style. Mais elles ont toutes l'ambition de présenter la forme la plus élevée de poésie, quitte à remettre en cause sur deux points — la longueur et la nécessité de l'écriture en vers — les vieilles formules de l'épopée. Leurs divergences mêmes traduisent une recherche autour des possibilités du genre, et cette recherche vient largement d'une réflexion sur le *Paradis perdu*.

8. Les attaques contre l'épopée furent surtout le fait des *Nouvelles Ecclésiastiques* (20 mars 1753 et 6 février 1754), et l'hostilité du journal gallican était provoquée probablement tout autant par l'ultramontanisme de La Baume, à qui le journal reproche de soutenir l'infaillibilité du Pape, que par les « horreurs » que contient son œuvre. De nombreuses épopées au 17<sup>e</sup> siècle furent consacrées à Marie Madeleine. Cf. Toinet, *Quelques recherches autour des poèmes héroïques-épiques français du 17<sup>e</sup> siècle*.

9. M. XX, p. 34.

## 2. Poésie et inspiration sacrée.

### a. Prose et grande poésie.

#### — Le rôle des traductions.

Certaines des œuvres que nous examinons sont écrites en prose. Nous avons vu que très tôt, à propos du *Télémaque*, le *Paradis perdu* est lié à une certaine conception de la prose poétique. C'est que le sublime tel qu'il est conçu réside moins dans l'agencement verbal que dans la grandeur des conceptions de l'imagination. Aussi bien est-ce à une poésie qui ne repose pas sur les sonorités ou les rythmes que Jean de Roussy songe quand il écrit :

Les pensées d'elles-mêmes produisent des sons harmonieux, comme parle Milton <sup>10</sup>.

Pour lui, la poésie est un langage particulier, qu'il appelle le langage de la vertu :

J'ai regardé la poésie comme le langage particulier à la vertu ; car si l'idée de la vertu remplit l'âme de sentiments généreux, de transports d'admiration, ces sentiments et ces transports ne peuvent être fécondés et exprimés que par la poésie.. (*Aurélia*, avis du Traducteur).

Prose et grande poésie sont donc parfaitement compatibles. On a remarqué à ce propos la référence à Milton. Ou peut-être à une traduction de Milton : car, par timidité sans doute, Jean de Roussy présente sa prose comme celle d'un traducteur, affirmant que son œuvre est la traduction française d'un imaginaire poème latin. Une fois encore, et nous en verrons d'autres exemples, le concept de prose poétique s'élabore à partir des traductions, et si Roussy invente cette histoire, c'est que le fait d'être une traduction lui paraît autoriser cette prose poétique.

En même temps, Roussy utilise un procédé original : quand il veut mettre en valeur la poésie d'un passage, il donne en note le texte latin dont il est censé être tiré — texte qui en fait est évidemment une traduction en vers latins du morceau français. Voici un exemple de cette manière de faire. Il s'agit d'un discours où est chantée, justement, la grandeur de la poésie :

A qui te comparerai-je, divine Poésie ? Tu es le plus noble son de l'âme et de toutes les vertus qui l'habitent, du milieu desquelles on te voit naître comme Vénus nouvelle, comme une autre Pandore que tous les dieux ont comblé de leurs dons (*Aurélia*, p. 132).

Roussy souligne le mouvement poétique de sa prose en renvoyant à une note qui cite les vers latins censés en être le modèle :

Cui te, Musa, parem dices, animaeque et quas foret harum  
Virtutum ipsa anima et dulces sibi jungit alumnas  
Nobilior Sonus ! Inde decens Venus altera nobis  
Exoriare aut dono omni cumulata Deorum,  
Filia Vulcani <sup>11</sup>.

10. *Aurélia*, Avis du Traducteur (non paginé).

11. Ces vers, d'une syntaxe douteuse, paraissent être des sénaires iambiques.

Ce procédé d'écho montre le désir qu'a Roussy de promouvoir la prose au rang de moyen d'expression poétique (il est vrai que les vers latins qu'il fabrique sont si mauvais que la comparaison n'est pas très convaincante), et en même temps souligne un autre aspect de la poésie des traductions : c'est que celles-ci renvoient toujours implicitement à autre chose, à un autre texte qui leur apporte une dimension supplémentaire (ce qui est d'ailleurs à double tranchant, car cela explique aussi qu'on ne soit jamais entièrement satisfait d'une traduction, à moins qu'elle n'ait pour ainsi dire supprimé l'original). N'est-ce pas du reste, autant que les traductions à proprement parler, l'autre texte créateur de la prose poétique en France, je veux dire le *Télémaque*, qui a pu le montrer à Roussy ? Par son déguisement critique, son incessant va-et-vient entre deux cultures, ce roman épique ressemble beaucoup à la traduction d'un poème écrit en collaboration par Homère et Virgile.

— *Contre le vers.*

L'abbé de La Baume est beaucoup plus explicite que Roussy, mais ce n'est pas aux traductions du latin qu'il se réfère. Son *Discours préliminaire* nous montre qu'il a été très frappé par le *Paradis perdu* dans la traduction de Dupré. Visiblement il ne connaît pas l'original anglais, et le poème n'existe pour lui que dans la version française. Il y trouve des qualités poétiques qui lui donnent une idée suffisante des beautés du texte anglais :

Une traduction en prose harmonieuse et cadencée qui conserve toutes les beautés, et la force de l'original, autant que le génie de notre langue a pu le comporter<sup>12</sup>.

La réussite poétique de cette traduction en prose justifie à ses yeux l'emploi de la prose dans le poème épique. La prose poétique procure au lecteur un plaisir comparable à celui d'une œuvre écrite en vers :

Tous ces ouvrages dont ces plumes savantes ont enrichi notre nation, laissent-ils regretter les originaux ? Et le commun des lecteurs qui ne sait ni le grec ni le latin ni l'italien ni l'anglais ni enfin toutes les autres langues étrangères, ne lit-il pas ces traductions avec autant de plaisir que les savants lisent les originaux ? Les poèmes en prose ont donc le droit de plaire, et de faire le même effet qu'un beau poème en vers (p. 101).

La Baume dépasse ainsi l'idée de prose poétique pour aboutir à celle de poème en prose. Depuis La Motte, l'idée s'en fait jour peu à peu, mais personne à ma connaissance n'en avait présenté une défense aussi vigoureuse que l'abbé de La Baume.

Cette défense commence par une attaque en règle du poème en vers, attaque qui met bien en évidence la lassitude ressentie par toute l'époque devant l'habileté tournant à vide des faiseurs de vers. Pour La Baume, tout ce qui concerne le vers et la rime est l'affaire du versificateur plus que du poète :

Une rime riche, une jolie épithète, une pensée plus fine que sublime, plus brillante que solide, plus galante que noble, plus spirituelle que poétique suffisent

12. La *Christiade*, *Discours préliminaire*, p. 100.



pour faire un versificateur ; mais le beau feu de l'imagination, et l'enthousiasme dirigé sur les règles font seules le poète (p. 95).

Les artifices de la versification sont responsables en partie de la « stérilité » de la poésie française, et en particulier du « peu de succès de ceux qui ont voulu faire des poèmes héroïques ». Entrave à l'inspiration, le vers produit en plus une insupportable impression de lassitude :

Vérifablement la monotonie du vers français fatigue à la fin, et fait dans l'esprit par le son de la rime ce que le balancier d'une horloge fait à l'oreille (p. 95).

La longueur du poème héroïque rend cette monotonie particulièrement sensible, et les poèmes héroïques contemporains (même la *Henriade* à laquelle La Baume consacre une parenthèse ambiguë) doivent à l'alexandrin une bonne part de l'ennui qu'ils font naître :

... les vers sont toujours alexandrins et marchent processionnellement deux à deux, les uns à la suite des autres, et ne sont jamais ni mêlés, ni coupés par des vers libres, qui seuls pourraient rompre ou adoucir la monotonie. Ajoutez à cela que l'esprit est continuellement bandé pour saisir la pensée presque toujours entortillée dans un vers, et souvent étranglée par la rime... (p. 90).

On reconnaît là un écho de l'argumentation des géomètres, mais c'est au nom de la poésie que La Baume fait cette critique du vers. Car la conception d'un poème en prose correspond à une nouvelle idée de la poésie, sentie comme indépendante d'une certaine forme, et résidant dans « le fond des choses ».

#### — *Poésie et prophétie.*

Le retour des mêmes sons et des mêmes rythmes brise l'essor de l'envol poétique, et c'est à une poésie « ouverte » qu'aspire La Baume. C'est pourquoi il attend beaucoup de la prose poétique :

Il est une prose qui sans avoir cette contrainte et cette servitude qui le plus souvent éteignent tout le feu d'une pensée dans le vers, a néanmoins une harmonie et une cadence qui élève l'imagination, qui remplit l'esprit, qui exprime et fait tout aussi bien sentir les passions que le plus beau morceau de poésie [...] Cette prose qui conserve tout le génie, le feu, la vivacité et la noble hardiesse de la poésie, est donc aussi propre au poème que le vers... (p. 97-98).

L'envolée de l'imagination, le pouvoir qu'a la poésie de susciter chez son lecteur une sorte d'enthousiasme, La Baume ne les rend pas indépendants de la forme puisque la prose est aussi capable d'« harmonie » et de « cadence ». Mais le pouvoir de choc de la poésie — on reconnaît là une des formes du sublime — dépend surtout d'un certain élan, même si cet élan doit être ordonné :

C'est l'invention, le feu du génie, les grandes images, les idées nobles et vastes, enfin c'est la belle ordonnance du tout, c'est le sublime des choses et non le sublime des mots... (p. 94).

De ce « sublime des choses », La Baume trouve le modèle souverain dans la prose de l'Écriture Sainte (qu'il cite la plupart du temps dans le texte de la Vulgate). L'*Apocalypse* est à ses yeux « le livre le

plus sublime qui ait jamais paru »<sup>13</sup>. Le *Paradis perdu*, lu comme un poème en prose dans la version de Dupré, lui donne un autre exemple du même sublime. Il cite assez longuement (lorsqu'il s'agit de La Baume, cela signifie sur plusieurs pages) le discours de Belzébuth au Chant II du poème, discours dans lequel le démon révèle le projet ourdi par l'Enfer contre le monde nouvellement créé, et il commente :

Que de grandeur ! que de hardiesse dans ce projet ! Quelle immensité d'idées, quelle force d'expression ! Quelle énergie de malice ! Quelle réflexion de fureur et de haine ! Rien n'est plus sublime que ce morceau ; Milton n'a rien fait qui le surpasse, on y voit une source de beautés qui ne peuvent être démêlées par un talent ordinaire ; qui ne les sent du premier coup ne les sentira jamais. (*La Christiade*, t. I, p. 112-113).

Le sublime miltonien rejoint le sublime biblique, et cette prose est proche de celle des prophètes. Après beaucoup d'autres, La Baume assimile poésie et prophétie, et il écrit dans une note de son poème à propos de la « fureur divine » qui s'empare d'un prophète biblique :

On peut dire fort justement avec le célèbre Monsieur Huet, que les écrits des saints prophètes sont scabreux, et presque du même caractère que les ouvrages des plus grands poètes, qui pleins de leur enthousiasme, ont franchi les barrières et ne sont point assujettis aux règles ordinaires du discours. Les noms de prophètes et de poètes ont été donnés souvent indifféremment, et signifient également l'un et l'autre (*La Christiade*, t. II, p. 325).

L'ambition de La Baume de retrouver dans sa poésie l'inspiration prophétique est toute proche de celle de l'auteur du *Paradis perdu*.

Il n'est donc pas surprenant qu'il ait conçu le projet de son poème biblique en lisant l'épopée miltonienne, et qu'il précise ce projet par rapport à cette dernière :

Un poème bâti sur des idées si grandes et si nobles méritait bien qu'on lui donnât une suite. Il était même convenable et consolant pour l'humanité de faire voir le paradis reconquis, après avoir fait voir le paradis perdu. Et de se réjouir du triomphe du Créateur et du Rédempteur, après avoir pleuré le triomphe humiliant du Tentateur sur la créature (*La Christiade*, t. I, p. 203).

Il est certain que cette ambition paraît démesurée par rapport à ce qu'est la *Christiade*. Mais notre intention est simplement de montrer quelle idée du poète fait naître le *Paradis perdu*. Du reste tout n'est pas indifférent dans cette œuvre qui a fait naufrage, et les hautes visées de La Baume lui ont permis d'intéressantes audaces d'imagination et ont donné le jour à un poème à la fois illisible et singulier.

Ce poète-prophète dont La Baume trouve le modèle dans la Bible et le *Paradis perdu*, Jean de Roussy en a donné une image idéale. Au Chant V d'*Aurélia* apparaît un poète exilé de Grèce (nous sommes au moment de l'invasion turque, et il a fui les « fureurs du Musulman barbare ») appelé Chrisolore. Il est venu à Orléans pour une fête qui a lieu pendant une trêve, et il tient deux longs discours, le premier, de ton miltonien, prononcé dans la solitude (seul son jeune compagnon Philelphe l'écoute), le second, solennel et de ton homérique, devant

13. La *Christiade*, t. VI, p. 188 en note.

l'assemblée des princes. Le premier discours a pour thème la grandeur originelle de la poésie, qu'il oppose à cette chose asservie et dégradée que le poète voit autour de lui :

Elle ne sait plus que servir. Elle n'a plus ses antiques sons souverains du cœur ; et marchant en sa cadence vaine comme si elle était embarrassée d'entraves, elle n'a plus que des parures relevées par leur clinquant<sup>14</sup>.

La poésie des origines — langage sans rapport avec celui dont l'homme « abuse tous les jours » — avait le pouvoir d'inspirer la vertu aux peuples primitifs :

Au commencement, elle rassemblait autour d'elle les peuples charmés par ses doux accords. Alors elle chantait l'Eternel qu'elle seule peut chanter. Elle donnait aux jeunes enfants des sons harmonieux qui honoraient la vertu, qui couronnaient l'aimable innocence. Elle chantait et la justice et les lois salutaires et la générosité pour ses amis fidèles... (*Aurélia*, p. 133).

Le souvenir de ce temps où la poésie était la langue par excellence, et le poète, s'associant au législateur, était la conscience de son peuple, nous fait voir que la dégradation du langage n'est qu'un aspect d'une décadence plus générale. On consent à faire une place à Chrisolore dans les fêtes du bord de Loire, mais on ne comprend plus guère son langage. Il n'est plus qu'un poète solitaire, isolé, incompris. Et l'exil du poète, dont la patrie est une ruine sous le pouvoir des barbares, correspond à la déchéance de la poésie. S'adressant à son unique disciple, il s'écrie :

O Philelphe ! en quels lieux crois-tu que m'aient suivi les filles désolées de Mnemosyne, ces divinités célèbres de la fameuse Athènes, lesquelles j'emporte avec moi fugitif de ma patrie ? Ecoute ce langage obscur, dans lequel je m'enveloppe. Ecoute ces chants que je confie à ce rivage solitaire. Vieux palais de Thèbes tant vanté, et vous antiques monuments de la magnificence des rois de Perse, qui montrez encore après tant de siècles vos colonnes entières et la longue suite de portiques, pourquoi sous la terre ensevelis ne vous cachez-vous plutôt aux yeux grossiers de vos peuples sauvages ? Peut-être en plusieurs années un seul voyageur, peut-être un citoyen d'Athènes qui fera naufrage sur vos côtes, viendra vous admirer ; et ne pouvant se rassasier des grâces durables qui sont encore errantes dans vos débris, viendra regretter tant de merveilles qui paraissent gémir dans le sein odieux de la Barbarie (*Aurélia*, p. 137-138).

Sa poésie n'est plus qu'un langage obscur sur un rivage d'exil et de solitude : elle se tourne tout entière vers l'évocation d'un passé perdu et dont la splendeur n'est plus sentie que de lui seul.

Pourtant le chant de Chrisolore est tout pénétré de cette poésie originelle et à cette assemblée de princes indifférents, il fait entendre la voix du poète divinement inspiré :

Il prit dans ses mains sa lyre d'or. Il chanta d'abord l'Eternel. Tout est plein de sa gloire, disait-il. Vastes mers, sa louange sort du sein de vos profonds abîmes, du fond bruyant de vos gouffres. La terre se revêtira de magnificences pour l'annoncer. Les astres le répètent sans cesse dans leur longue course, pareils à une assemblée de dieux éclatants (*Aurélia*, p. 142).

14. *Aurélia*, p. 140. On peut penser à l'aviilissement de la poésie décrit par A. de Vigny dans la *Maison du Berger*.

Que cette évocation, qui se veut grandiose, de la gloire divine redite par tout l'univers ait une résonance miltonienne, Roussy lui-même nous l'indique. Dans son poème en effet, il décrit la poésie du *Paradis perdu*, et comme celle de Chrisolore, elle est élan et envol. Quand, pour apaiser le « Génie d'Albion », le « Souverain des Ondes » lui montre la prospérité future de l'Angleterre qui est destinée à accueillir les Muses<sup>15</sup>, un seul poète est mentionné comme la gloire de ce pays, et ce poète est Milton. Voici comment Roussy le présente : l'Angleterre, écrit-il

...entendra sur sa rive des accents plus rapides et plus impétueux encore que ses ondes menaçantes, lorsqu'un Mortel ouvrira sa bouche féconde en merveilles inouïes. Aigle étrangement audacieux, il planera sur les vastes abîmes. Il s'élèvera sans crainte au-dessus même de la circonférence des Cieux. Il semblera toucher l'immortelle lyre aux sons de laquelle tous les cieux et leurs astres innombrables forment une danse sacrée et gardent dans leurs mouvements divers une admirable harmonie.

Ce ne sera pas seulement l'Ebre qui laisse enchanter ses flots, ce sera la Nature ébranlée, tandis que sur la lune noire, la Foudre trace ses sillons lumineux et terribles (*Aurélia*, p. 311-312).

Poésie plus vaste donc que celle d'Orphée<sup>16</sup>, à la fois lumineuse et redoutable. Le *Paradis perdu* est bien, pour Chrisolore, le modèle suprême, même si l'exil et l'origine grecque du poète idéal rappellent Homère.

Il est remarquable à quel point ce poète imaginaire, qui chante les combats des princes, et pleure, exilé, sur les ruines de ce qui fut dans sa jeunesse la splendeur d'une civilisation, fait penser au barde Ossian, autre poète imaginaire et postérité croisée, lui aussi, d'Homère et de Milton. Cette description de la poésie du *Paradis perdu* s'inspire largement de Milton lui-même. Roussy a dû lire attentivement au moins le début de l'épopée anglaise, car les images qu'il emploie pour caractériser la poésie miltonienne sont tirées des premiers chants du poème : les « merveilles inouïes » rappellent les « things unattempted yet in prose or rime » et l'image qui suit, « Aigle étrangement audacieux il planera sur les vastes abîmes » vient bien aussi du même passage. Mais dans Milton il s'agit du Saint Esprit planant sur le Chaos (ce qui est aussi une image de la création poétique), ou plus exactement deux images sont ici télescopées : celle d'un chant qui s'élève très haut et celle de l'Esprit Saint planant et rendant le Chaos fécond. Ce rapprochement ou cette confusion entre deux images amène Roussy à rapprocher le poète de Dieu, jusqu'à lui faire toucher « l'immortelle lyre », lyre qui est un souvenir des concerts angéliques mais aussi contact avec l'ordre fondamental de l'univers que ces concerts représentent. Le ciel miltonien suit le rythme d'une musique et d'une danse mystiques et harmonieuses, et c'est cet ordre que Chrisolore cherche à rejoindre. Quand il prend « dans ses mains sa lyre d'or », c'est au-delà de son propre paradis perdu, l'ordre et l'harmonie supérieurs de l'univers qu'il fait entrevoir à un monde chaotique et en

15. A la différence du Français, l'Anglais « saura les préférer aux vins exquis, aux repas somptueux » (*Ibid.*, p. 310).

16. L'Ebre dont il s'agit dans le texte cité est l'Hèbre, fleuve de Thrace.



proie à toutes les fureurs de l'histoire. Cette révélation se fait du reste entendre comme la parole divine : elle enchante et en même temps ébranle. La poésie suprême s'accompagne d'un peu de terreur. L'image de Roussy mêlant une « lune noire » aux « sillons lumineux et terribles » de la Foudre pour évoquer le choc de cette poésie jette, en 1738, une lueur inattendue, et le sublime du poète-prophète y prend une nouvelle fulgurance.

### b. *Poésie biblique en vers.*

Après 1755, l'épopée revient à l'alexandrin : l'ambition excessive et l'aspect un peu démesuré d'une œuvre comme la *Christiade* a pu inquiéter, et encourager des attaques contre la prose poétique, refusée par Voltaire en particulier avec beaucoup d'insistance et de vigueur. De plus, la deuxième partie du siècle voit une sorte de réaction esthétique contre les audaces précédentes. On ne renonce pas complètement aux épopées en prose, mais celles en vers deviennent plus nombreuses et ce sont des œuvres en vers qui, parmi les épopées catholiques, se réclament du *Paradis perdu*. Ce retour à l'alexandrin s'accompagne d'un raccourcissement significatif des œuvres et du premier plaidoyer — bien avant la *Légende des Siècles* — en faveur de l'épopée courte. Dans la Préface de son *Messie* Dubourg unit dans la même réprobation les longueurs de la *Christiade* et celles du *Paradis perdu*, qui ne sont dues, selon lui, qu'à des « superfluités » :

Des répétitions trop fréquentes, des épisodes étrangers au sujet, des narrations qui deviennent ennuyeuses par leur longueur, des portraits qui sont presque une histoire entière, des descriptions outrées, des traits d'érudition qui souvent sentent la poussière des classes, et déshonorent un genre d'écrire aussi noble que l'Epopée, des digressions où l'auteur s'égare et cherche plus à se faire connaître que son sujet qu'il ne doit jamais perdre de vue, enfin chaque épisode traité comme si c'était un poème particulier, voilà ce qui procure souvent l'étendue, et aussi ce qui fait bâiller le lecteur dont l'esprit attend avec impatience une variété qui le réveille (*Le Messie, préface*, p. 3-4).

Contre ces défauts, Dubourg présente « un essai d'épopée » qui ramène à cinq chants assez brefs l'essentiel du *Paradis perdu*. Quant à l'auteur de l'*Etablissement*, qui, comme en témoignent ses *Odes sacrées*, voudrait parvenir à la concision énergique du sublime biblique, il se contente de quatre chants.

Quand elle avait présenté une adaptation du *Paradis perdu* remarquable par sa brièveté, Madame Du Boccage s'en était excusée en invoquant sa faiblesse féminine. Nos deux auteurs n'ont pas cette apparente modestie, et ils affirment l'un et l'autre des ambitions poétiques égales à celles des auteurs d'épopées en prose. Dubourg invoque dans l'exorde de son premier Chant la Muse Sacrée, et ses feux prophétiques :

Souveraine du ciel, sur mon faible génie  
Répand tes feux sacrés dont brûlait Isaïe,  
Quand, ses chants animés par le souffle divin,  
Il annonçait qu'un dieu viendrait du genre humain  
Détruire l'esclavage et venger la nature.  
Fais que de ses portraits une vive peinture  
Retrace tes vertus, Muse, dont l'Hélicon  
D'un profane laurier n'a jamais ceint le front,

Mais qui du ciel entier a mérité l'hommage ;  
 De la vérité seule apprends-moi le langage ;  
 Rappelle à mon esprit les forfaits des Enfers ;  
 Dis-moi comment Satan a pu briser ses fers...

(*Le Messie*, p. 9-10.)

On doit faire la part de la convention dans un tel texte, imité de l'exorde du *Paradis perdu*, et le ton paraît un peu haut pour annoncer une œuvre que son auteur veut surtout « agréable » et de lecture facile. Mais il n'en reste pas moins qu'à la fiction païenne Dubourg oppose une vérité qui, une fois encore, réunit inspiration biblique et inspiration miltonienne.

Pour Dulard, la poésie qui chante la vraie religion est nécessairement la plus haute et la plus sublime de toutes :

Mais quel sujet plus haut et plus pompeux,  
 Plus abondant en merveilles sublimes,  
 Que les grandeurs de Dieu, Maître des Cieux ?  
 Prophètes saints, ses confidents intimes,  
 Vous qui sondez les immenses abîmes  
 De sa splendeur, dévoilée à vos yeux,  
 Quel noble chant vous ouvrez à mes rimes !  
 Disparaissez, profanes écrivains,  
 L'honneur des Grecs, la gloire des Romains,  
 Chantre Thébain, Virgile, Homère, Horace.  
 Près de leur feu, votre feu n'est que glace.  
 Quelle grandeur dans leurs écrits divins !  
 Quels traits hardis dans leur noble figure... 17.

Examinant le « sublime » des écrits des Prophètes, Dulard met en valeur leur pouvoir sur l'imagination du lecteur et leur énergie. Prenant les exemples de l'*Exode*, du *Deutéronome*, et des *Cantiques* de Moïse et de Judith, il en associe la force à celle du « Dieu terrible » :

C'est Jéhovah, le Dieu saint et terrible,  
 Être infini, Roi des Rois, Dieux des Dieux,  
 Lui, dont le trône, aux yeux inaccessible,  
 Pour marche-pied a la voûte des Cieux.  
 Tels, et plus grands, sont les traits énergiques  
 Qu'offrent partout leurs superbes Cantiques (p. 109).

Cette poésie énergique doit être dépouillée de tout artifice, et puiser sa force dans sa sobriété. Au-delà des mots, elle est un pur mouvement de l'âme, affranchie par son miracle de toute pesanteur, une sorte d'extase qui fait revenir l'image miltonienne (et platonicienne) de l'envol. Dulard annonce une poésie

... dont la mâle énergie  
 Exclut le fard, et tout vain coloris !  
 Volant aux Cieux sur des ailes de flamme,  
 Un beau délire embraserait mon âme (p. 110).

Pour atteindre ce « beau délire », Dulard ne cache pas qu'il va suivre

17. Dans « Epître à M. le Marquis de... sur la *Henriade* », in *Œuvres Diverses*, t. I, p. 108.

de près ses modèles : les textes de l'Ancien Testament que nous avons cités, et aussi — en fait bien davantage — le *Paradis perdu*. Il reconnaît avoir « emprunté à Milton »<sup>18</sup>, et peut-être s'est-il souvenu de ses leçons dès la Préface de son poème : Milton avait proclamé son épopée supérieure par son sujet à toutes les autres ; Dulard affirme que le sujet de la sienne, la « victoire » de la religion chrétienne en Inde, lui assure l'avantage sur toutes les épopées profanes :

Une pareille victoire est surnaturelle. La grâce seule peut opérer un tel prodige. Combien ce Merveilleux, où le doigt de Dieu est empreint, est supérieur à celui de l'épopée profane, à un merveilleux enfanté par l'imagination, c'est-à-dire sans réalité ; sublime, si l'on veut, par les idées ou par les images mais frivole quant à l'objet vu d'un œil philosophique ! Ici, le sujet est riche de son propre fond et la raison austère l'adopte en le considérant dans toutes ses parties. Il est grand par sa nature, vrai dans sa fable, respectable par son objet... (*O.D.*, t. II, p. 12).

Seule la vérité peut sauver le merveilleux, et sans merveilleux, l'épopée disparaît. Elle « ne serait absolument qu'une histoire en vers », loin de tout sublime. L'imagination du poète ne peut se donner libre essor qu'à la condition de rester dans l'univers du merveilleux pris à la Bible ou à ceux qui s'en sont inspirés. La poésie telle que la conçoit Dulard reste une poésie imitative, mais c'est une imitation très particulière, puisqu'elle est « confidente » de Dieu : une vérité inaccessible au commun lui est révélée. Les images du feu, de la lumière éblouissante, de l'envol sans limite, la rapprochent d'une sorte d'extase, et le sublime dont rêve Dulard est bien une communion extasiée avec le monde divin. A la différence de celui de Jean de Roussy, il n'a aucune lueur sombre, mais il est lumière totale. Au fond, bien que Dulard soit loin d'aller jusque là, c'est une poésie qui rêve déjà de se transformer en silence.

### 3. Les « lumières plus pures » du catholicisme.

Tel est le modèle de sublime poétique que donne le *Paradis perdu* à nos poètes, et il n'est pas excessif de dire que c'est à travers l'œuvre de Milton qu'ils retrouvent le chemin de la Bible, en particulier celui de l'Ancien Testament et de ses livres poétiques. Cette voie nouvelle ouverte à l'épopée les libère des servitudes formelles classiques. Ils peuvent donc se libérer des traditionnelles lois du genre. Depuis Malherbe, quand les grands écrivains de l'époque classique que connaissent nos auteurs — Dulard cite lui-même les *Cantiques spirituels* de Jean Racine<sup>19</sup> — paraphrasaient en vers les grands textes bibliques, c'était pour eux une sorte d'humble exercice de piété : ils s'effaçaient devant leur modèle dans un effort artisanal d'écriture portant sur la perfection de la forme. Le poète ne rêvait pas d'être un inspiré de Dieu recevant des visions semblables à celles d'Isaïe ou de Moïse. La nouvelle attitude de nos auteurs d'épopée, suivant en grande partie l'exemple de Milton, les amène à faire passer le souci de perfection formelle au second rang. Leur jugement critique en face de ce même *Paradis perdu* en porte la marque.

18. *Etablissement*, note de la page 32.

19. *Œuvres Diverses*, t. I, p. 107.

Les réserves de goût vis-à-vis du poème anglais sont beaucoup moins vives que dans la critique de 1730. Pourtant elles n'ont pas entièrement disparu : ainsi nous avons vu qu'on reproche à Milton une épopée trop longue et des épisodes trop développés. Même quand il n'y a pas de critique directe, le choix des passages qu'on imite et la manière dont on les imite montrent aussi que la critique d'inspiration voltairienne a été souvent entendue. On abandonne le Pandémonium, ou les allégories du Péché et de la Mort, ou bien on en fait des allégories de type virgilien. Mais ces réticences explicites ou implicites n'empêchent pas qu'on s'inspire de passages jusqu'ici presque unanimement condamnés : ainsi Dubourg malgré le raccourcissement énergique qu'il fait subir au poème, n'hésite pas à s'attarder dans l'imitation de la guerre des Anges. Quant à La Baume, il commence par condamner les « burlesques peintures » du *Paradis perdu*, et il renvoie, en l'approuvant, à la critique du Père Routh. particulièrement sévère, on s'en souvient, pour les épisodes de la guerre dans l'Empyrée. Mais cela ne l'empêche pas d'introduire cette même guerre, bien que son sujet ne l'appelle en rien. Il ne recule pas, nous le verrons, devant bien d'autres « bizarreries ». Le goût n'est pas la préoccupation essentielle de nos auteurs, et les réserves qu'ils formulent devant les poèmes de Milton sont d'un autre ordre.

#### a. *L'image du Christ.*

##### - - *Contre le Paradis reconquis.*

Une première critique ne concerne pas directement le *Paradis perdu* mais ce dernier y joue un rôle. Deux épopées, en effet, prennent leur sujet dans le Nouveau Testament, et la *Christiade* comme le *Messie* nous semblent à priori devoir être plus proches du *Paradis reconquis* que de la première épopée miltonienne. Mais il n'en est rien. La Baume comme Dubourg n'ont que mépris pour le *Paradis reconquis*. Selon Dubourg, ce poème

... qui ne remplit même pas son titre et n'est, à la lettre, qu'une conversation entre le Christ et Satan, laisse à désirer un dénouement aussi précieux que celui de la régénération de la Nature humaine, que Milton semblait avoir promis en intitulant son poème le *Paradis reconquis* (*Le Messie*, p. 2).

La Baume de son côté n'hésite pas à présenter son épopée du Christ comme une tentative pour refaire en mieux celle de Milton :

L'ouvrage que j'ai entrepris paraîtra sans doute une témérité d'autant plus grande que je le donne pour suite au *Paradis perdu* du célèbre Milton, l'Homère anglais, et pour rival à son *Paradis reconquis* (*La Christiade*, t. I, p. 1).

Mais le paradoxe, c'est que ce soit en prenant Milton pour modèle que La Baume prétende lui être supérieur. Il se sert du *Paradis perdu* pour juger le *Paradis reconquis*, et le premier écrase le second :

D'un côté la sublimité du sujet du *Paradis perdu*, la noblesse des images, la grandeur des idées, la force des expressions, l'élévation, le feu de l'imagination, les grands traits, les beautés sublimes et les coups de pinceau inimitables, et d'un autre côté le peu de dignité du *Paradis reconquis* du même auteur : la



petitesse des idées, la trivialité des sentiments, la froideur de l'imagination, les lieux communs, la bassesse des expressions, en un mot le défaut général du poème, ont été autant d'aiguillons puissants qui m'ont fait oser traiter le même sujet.

Cette critique extrême, dont on remarquera qu'elle est faite au nom d'un certain sublime et non du goût, amène La Baume à opposer deux Milton, qui suscitent deux attitudes bien différentes :

Je l'admire dans le *Paradis perdu*, mais j'en ai pitié avec toute sa nation, et j'ose dire avec toute l'Europe, dans le *Paradis reconquis*, dont aucun auteur, soit anglais, soit français, n'a encore daigné faire la critique (*La Christiade*, t. I, p. 3) <sup>20</sup>.

La Baume est ici remarquablement mal informé. Mais sa critique du *Paradis reconquis*, qu'il présente longuement, repose sur l'idée, reprise par Dubourg, que le poème de Milton est insuffisant par son sujet même, ou plutôt parce que le sujet que le titre annonce fait attendre un tout autre traitement.

La Baume considère que Milton n'a traité qu'un seul épisode, « mal choisi » et qui « ne décide rien », de la vie du Christ. La victoire du Christ sur les embûches de Satan au désert n'est qu'une défaite momentanée du démon, et il faut tout le déroulement de l'Incarnation pour racheter le premier Péché. C'est pourquoi la *Christiade* commence bien par la Tentation du Christ, mais continue en racontant toute sa vie. Ce reproche montre bien tout ce qui sépare les deux auteurs. Il est clair qu'en choisissant l'épisode de la Tentation au désert comme sujet de son épopée, Milton entendait mettre l'accent sur le débat intérieur chez le Christ, et sur son humanité. L'« Homme plus grand » est venu, et a résisté à une tentation largement comparable à celle qui fit succomber Adam et Eve. A une tentation victorieuse s'oppose une tentation vaincue, et ceci très largement au niveau de l'homme. On a remarqué souvent <sup>21</sup> la distance entre le Christ glorieux du *Paradis perdu* et le Christ qui n'est guère au début du *Paradis reconquis* qu'un « homme supérieur » <sup>22</sup>. Or, c'est dans sa confrontation avec Satan que le Christ s'assure de sa nature divine : dans la solitude il doute de celle-ci <sup>23</sup>. Les deux mouvements sont symétriques. C'est en succombant qu'Adam prend pleinement conscience des limites et de la fragilité de la nature humaine pécheresse ; c'est en triomphant que le Christ rejoint la nature divine en lui. Une fois qu'il est pleinement assuré de lui-même, il peut aller accomplir sa mission de Rédemption. Dans l'optique plus arminienne encore que calviniste <sup>24</sup> qui est ici celle de Milton, tout se joue à l'intérieur de tout homme, et le débat intérieur que constitue l'épreuve de la Tentation — celle d'Adam ou celle du Christ — est le moment décisif dont tout découle nécessairement.

Le point de vue de l'abbé de La Baume est beaucoup plus orthodoxe : on comprend qu'il s'insurge contre le *Paradis reconquis*, et on ne trou-

20. On peut rapprocher cette critique du *Paradis reconquis* de celle que j'ai mentionnée dans le troisième chapitre. Cf. supra, p. 158-159.

21. Cf. notamment Don C. Allen, *The Harmonious Vision*, p. 117.

22. *P.R.* I, 35 : « exalted man ».

23. Cf. notamment *P.R.* II, 413-416.

24. Voir en particulier sur ce point M. Kelley, *This Great Argument*.

vera pas dans la *Christiade* de pareil débat intérieur. Le Christ est assuré de lui-même dès le début de l'œuvre, et dans sa victoire sur Satan au moment de la Tentation, on ne sent aucun effort. Bien entendu, au moment du Jardin des Oliviers ou des dernières paroles du Christ, l'accent est mis sur la souffrance de Jésus et sur le conflit entre nature divine et nature humaine, mais ces deux natures sont plutôt opposées que liées. Dès le début le Christ est pleinement un Dieu, et le conflit entre ses deux natures est très extériorisé, comme si le personnage était fait d'une superposition de deux natures abstraitement conçues. Leur opposition est dramatisée par le dialogue qui s'instaure entre elles. Le Christ souffre, mais n'est qu'abstraitement divisé, et cette division ne fait qu'augmenter la distance entre lui et l'homme car c'est grâce à la nature divine qu'il peut triompher de l'épreuve. Alors que les incertitudes et les déchirements du Christ miltonien font de lui un homme qui devient un Dieu, ce pourquoi le seul miracle du poème a lieu tout à fait à la fin, au moment où dans une scène qui n'a pas été toujours bien comprise, Satan place Jésus en déséquilibre sur « le plus haut pinacle du Temple de Jérusalem », et le défie de prouver qu'il est le Fils de Dieu en restant là. C'est à ce moment-là que Jésus parle vraiment en Dieu :

To whom thus Jesus : Also it is written,  
Tempt not the Lord thy God ; he said, and stood.  
(P.R., IV, 560-561.)

En un sens le *Paradis reconquis* développe ce thème de la grandeur de l'homme : c'est par une sagesse toute humaine d'abord, et qui a été comparée à celle de Socrate<sup>25</sup>, qu'il déjoue les ruses de Satan. C'est Adam tel qu'il aurait dû être.

#### — Méditation pascalienne et méditation miltonienne.

Cette interprétation du Christ ne peut que choquer une sensibilité catholique pour qui Jésus est avant tout Dieu. Rappelons un instant la méditation pascalienne du *Mystère de Jésus*<sup>26</sup>, presque contemporaine de la méditation miltonienne. On sait l'intensité avec laquelle Pascal y participe aux souffrances du Christ et le rôle quasi-mystique qui est donné à Jésus. Comme dans Milton, la victoire du « nouvel Adam » est opposée à la défaite du premier :

Jésus est dans un jardin, non de délices comme le premier Adam, où il se perdit et tout le genre humain, mais dans un des supplices, où il s'est sauvé et tout le genre humain.

Mais si fraternel et proche du pécheur que soit Jésus, médecin de l'âme souffrante, il n'en est pas moins séparé de l'homme par une distance infinie. L'introduction même du passage souligne cette distance :

Jésus souffre dans sa passion les tourments que lui font les hommes ; mais dans l'agonie il souffre les tourments qu'il se donne à lui-même [...] C'est un supplice

25. Cf. Hanford, *A Milton Handbook*, p. 233.

26. Toutes les citations du *Mystère de Jésus* qui suivent sont prises dans l'édition Brunschvicg, p. 574 sq.

d'une main non humaine, mais toute-puissante, et il faut être tout puissant pour le soutenir.

Ce nouvel Adam n'a jamais été Adam, et le mystère de Jésus n'est-il pas justement qu'il se soit fait homme, ce qui est, pour Pascal comme pour le dogme, incompréhensible. Car la grandeur de Jésus inspire de l'humilité et de la crainte, mais aussi de l'espérance au pécheur qui s'écrie

Je vois mon abîme d'orgueil, de curiosité, de concupiscence. Il n'y a nul rapport de moi à Dieu, ni à Jésus-Christ juste. Mais il a été fait péché par moi ; tous vos fléaux sont tombés sur lui. Il est plus abominable que moi, et, loin de m'abhorrer, il se tient honoré que j'aïlle à lui et le secoure. Mais il s'est guéri lui-même, et me guérira à plus forte raison.

L'exemple du Christ n'inspire pas de crainte à Milton, ni, oserai-je dire, beaucoup d'humilité. Car ce que Milton voit dans le Christ ce n'est pas le secours ultime pour une âme en perdition mais un modèle pour que l'homme se rétablisse dans sa vraie nature, et retrouve aussi en lui-même la part oubliée du divin. Intercesseur, sans doute, mais plus par son exemple que par sa Toute Puissance. Pour Pascal, le Christ s'est d'abord chargé des souillures de l'humanité ; pour Milton il en a assumé les doutes et les incertitudes. Et il les a surmontés par l'exercice d'une raison toute humaine, le miracle venant, pour ainsi dire, de surcroît, comme consécration et non comme preuve. Pour Pascal, au contraire, tout étant mystère, le miracle est essentiel, et c'est la preuve suprême qu'il donne de sa divinité :

Jésus-Christ a vérifié qu'il était le Messie, jamais en vérifiant sa doctrine sur l'Écriture et les prophéties, et toujours par ses miracles (*Pensées*, 808).

Mais le miracle ainsi conçu creuse un fossé définitif entre l'homme et son Dieu, et ne laisse plus à celui-là qu'une religion d'humilité et d'angoisse. L'homme pascalien s'agenouille ; l'homme miltonien prie debout<sup>27</sup>.

#### b. *Suivre Milton avec précaution.*

Nous sommes sans doute ici au cœur du débat. Déjà à propos de la critique du Père Routh, nous avons noté que les oppositions religieuses se masquaient derrière le conflit esthétique. Or, il est significatif que La Baume retrouve une critique qui avait déjà été formulée par Routh, qui juge que le sujet traité par le poème et son titre sont dans une « opposition constante », et que le poème ne conduit pas au véritable dénouement qui est la reconquête du Paradis :

... il fallait que Milton mit, dans son poème, de la liaison entre les tentations de Jésus-Christ au Désert et la conquête du Paradis ; il fallait faire dépendre cette conquête de la victoire que Jésus-Christ remporterait sur le démon qui le tente ; mais cette liaison, cette dépendance ne se montre nulle part dans le *Paradis reconquis*. Les tentations de Jésus-Christ ne conduisent point l'esprit au-delà des artifices du démon et de la ténacité avec laquelle Jésus-Christ les confond. Malgré cette espèce d'avantage, l'empire du vieux Satan sur le genre

humain subsiste encore. On ne voit point d'image, ou de sa ruine, ou des causes qui doivent nécessairement la produire ; le Paradis n'est donc point reconquis dans le poème des Tentations...<sup>28</sup>.

L'abbé de La Baume, qui a peut-être trouvé dans ces lignes l'idée de son poème, voit bien que le *Paradis reconquis* est « un épisode moral », mais il pense aussi qu'il est tout à fait insuffisant. Le Christ ne fait que remporter là une première victoire, qui est loin d'être la plus importante :

Si par cette victoire le Paradis est reconquis, voilà le sang d'un Dieu épargné ; voilà l'homme racheté à peu de frais. Jésus-Christ n'a qu'à remonter au Ciel pour aller jouir du fruit de sa victoire... (La *Christiade*, t. I, p. 5).

Et le Père Routh, qui semble comprendre mieux que La Baume l'intention du texte, nie que cette première victoire, contrairement à ce qui se passe dans l'*Enéide* avec la victoire d'Enée dans le Latium, suffise à faire voir au lecteur la portée de toute l'action. La position est la même : le Père Routh, jésuite, et le prêtre ultramontain se rejoignent dans la même hostilité aux vues religieuses de Milton.

La Baume trouve contraire à « la décence » que Milton fasse faire mention au Christ des héros de l'antiquité païenne :

[Il lui fait] faire mention des exploits de Gédéon, de Jephté, de David dont il mêle l'éloge à celui des Quintus, des Fabricius, des Curtius, des Regulus, romains illustres mais païens. Il lui fait aussi confondre l'éloge de Job avec celui de Socrate qu'il loue d'avoir rendu témoignage à la vérité dont il semble faire un martyr, quoiqu'en mourant ce Philosophe eût sacrifié un coq à Esculape<sup>29</sup>.

Le mot de « décence » est ici très ambigu, car il s'agit d'un manque aux convenances religieuses selon La Baume. Au contraire, tout en insistant sur l'absolue supériorité de la seconde (il se montre sévère pour la sagesse antique) Milton lie la vertu païenne à la vertu chrétienne par un mouvement très comparable à celui qui lui fait promouvoir la divinité du Christ à travers son humanité. C'est précisément ce que La Baume lui reproche : pour lui les Tentations du Christ n'ont pas grande signification. Dans le premier livre de son épopée, il refait cet épisode, mais n'en a retenu que le plus extérieur. Le Christ y est inaccessible et Satan y devient une inconsistante marionnette.

La Baume formule du reste très clairement ces réserves vis-à-vis non seulement du *Paradis reconquis*, mais aussi du *Paradis perdu*, lorsqu'il reproche à ce texte, à propos du Paradis des Fous, ses « puérils préjugés en matière de doctrine et de dogmes, ainsi que les burlesques peintures dont [Milton] voulait sans doute égayer sa lecture au dépens de la foi catholique » (p. 11). Dans l'exorde de la *Christiade* il rappelle du reste que s'il prend bien Milton pour modèle, il est quant à lui « guidé par des lumières plus pures », et dans son *Discours préliminaire*, il prend ses distances vis-à-vis du poète anglais :

Il me conviendrait peu de faire ici le procès à un auteur que je prends pour

28. Routh, *op. cit.*, p. 54.

29. *Ibid.*, p. 7. Ce texte fait allusion à *P.R.* II, 432 sq. et *P.R.* III, 95 sq.



modèle et que je fais gloire de suivre, quoi que de loin, et avec précautions sans prétendre jamais être placé à côté de lui (p. 3).

« De loin et avec précautions » : Milton, semble-t-il, n'est pas considéré comme de très bonne compagnie. Mais le surprenant n'est-il pas, justement, que l'auteur d'un poème dans lequel les hérésies sont condamnées comme un des grands fléaux de l'humanité, prenne précisément comme modèle l'œuvre d'un hérétique ? Il est vrai que dans la version de Dupré, la seule que La Baume semble connaître, les passages « hérétiques » du *Paradis perdu* sont gommés, et aussi que Milton a probablement voulu que son œuvre puisse toucher tous les chrétiens en mettant l'accent sur le fonds de croyances communes à toute la chrétienté. Pourtant ce sont des qualités pour ainsi dire négatives, et elles n'ont pas suffi pour éviter le jugement sévère de Routh, auquel La Baume se réfère. Si chez ce dernier l'admiration l'emporte sur les réticences, c'est que le grand souffle qui anime l'œuvre, et une interprétation de l'Écriture Sainte qui renouvelle toute l'imagerie chrétienne lui paraissent, à un moment où l'existence même du merveilleux chrétien est mis en cause, fournir le meilleur modèle possible à une épopée religieuse.

## II. MYTHOLOGIE CHRÉTIENNE

### 1. Difficultés du merveilleux biblique.

#### a. Le sens de ce choix.

Les ambitions poétiques de tous ces auteurs épiques les amènent à reprendre le schéma le plus grandiose, qui fait des événements humains le centre d'un combat entre les puissances célestes et les puissances infernales. Dans la perspective chrétienne qui est la leur, on comprend que la mythologie miltonienne les ait séduits, et même qu'elle leur ait été nécessaire. A propos de la *Colombiade* de Madame Du Boccage qui suit le même schéma, Taylor écrit que c'est une « routine discréditée du passé »<sup>30</sup> et Voltaire, quand il se moque de l'abbé de La Baume, lui conseille de renoncer à cette formule épique :

Va, va, laisse Milton mettre toujours aux prises Satan avec Jésus<sup>31</sup>.

Voltaire a raison de désigner Milton comme le responsable, dans la mesure où, nous l'avons vu, le *Paradis perdu* est à l'origine de ce renouveau du merveilleux sacré. Le *Paradis perdu* fait prendre conscience de la fadeur du merveilleux allégorique, vraisemblable peut-être et correct sans doute, mais simple artifice littéraire sans pouvoir sur l'imagination. C'est avec résignation que l'article « Merveilleux » de l'*Encyclopédie* constate qu'il n'y a plus guère de merveilleux possible pour les poètes de l'époque, sauf un merveilleux biblique excluant toute imagination :

Quelque chose que l'on nous dise, le merveilleux n'est point fait pour nous, et

30. *Op. cit.*, p. 217.

31. Article « Marie Magdeleine » dans *Questions sur l'Encyclopédie*, M. XX, p. 34.

nous n'en voudrions jamais que dans des sujets tirés de l'Écriture Sainte, encore ne sera-ce qu'à condition qu'on ne nous donnera point d'autres merveilles que celles qu'elle décrit<sup>32</sup>.

Une pareille attitude oblige la poésie biblique à n'être qu'une sorte de paraphrase des livres sacrés. Le même article est encore plus sévère pour tous les autres sujets :

Ce n'est donc plus dans la poésie moderne qu'il faut chercher le merveilleux, il y serait déplacé et celui seul qu'on peut y admettre, réduit aux passions humaines personnifiées, est plutôt une allégorie qu'un merveilleux proprement dit (p. 395).

Cependant il est bien souligné que les poètes du passé ont tiré leur merveilleux du fonds des croyances de leur époque, que ce soit Homère, les Arabes, les Turcs, les Persans ou les Hébreux :

L'auteur du Livre de Job, écrivant pour les Hébreux prend ses machines dans le fonds de leur créance (p. 395).

La conséquence en serait que le poète du 18<sup>e</sup> siècle doit « puiser le merveilleux de nos poèmes dans le fonds même de notre religion », mais l'interdit formulé par Boileau le lui défend. Ici le sens est transparent : en fait il n'y a plus guère de merveilleux possible parce que le siècle n'y croit plus. Il n'est pas « conforme aux idées reçues » (p. 393). L'emploi de l'allégorie, seule ressource possible, est donc le signe que le seul fonds de croyance de l'époque est strictement moral, et que les mythes chrétiens ont perdu leur pouvoir. Il est du reste significatif que l'article « Enfer » de l'*Encyclopédie* ne dise pas un mot, dans la section réservée à la poésie, de l'enfer miltonien, mais se borne à décrire en détail l'enfer de Virgile en s'empressant surtout d'indiquer que l'enfer païen était vite devenu un objet de dérision.

Pour l'*Encyclopédie*, le *Paradis perdu* représente quelque chose d'un peu exceptionnel, « le dernier effort de l'esprit humain »<sup>33</sup>, « dernier » ayant à la fois le sens de suprême et de final. Il termine une ère épique, comme il marque la fin d'une croyance. On comprend que des poètes catholiques n'aient pas eu le même sentiment, et qu'ils se soient tout compte fait sentis plus proche de Milton que des rédacteurs de l'*Encyclopédie*.

L'abbé de La Baume, tout hostile qu'il est à l'hérésie miltonienne, l'indique très nettement. A la fin de son *Discours préliminaire*, il dénonce ceux qui ne croient pas au rôle des démons, et par là se font les complices de ceux-ci. Car la peinture et la dénonciation du diable, écrit-il

... sont regardées par nos esprits forts comme une fiction extravagante, et le rêve d'un génie mélancolique ou d'un esprit malade qui voit partout des fantômes ou de nouveaux démons, qui les anime et fait mouvoir, agir, s'armer, combattre ; tout cela, disent-ils n'est que le jeu d'une imagination blessée (La *Christiade*, t. I, p. 216).

La Baume se retrouve donc tout naturellement du côté de l'auteur du

32. Tome X, p. 395. Sur l'*Encyclopédie*, voir le chapitre suivant.

33. Tome XII, p. 822.

*Paradis perdu*, qu'il défend contre les attaques de Voltaire, considéré ici comme « un philosophe » :

Un de ces philosophes n'a pas même rougi de titrer Milton de poète des fous, pour avoir armé les démons contre Dieu et avoir fait triompher Dieu des vains efforts des démons (p. 207).

Les deux poètes épiques se retrouvent dans le même fonds de croyance, et c'est un élément à ne pas négliger. Si La Baume, Dulard, et les autres poètes épiques reprennent la mythologie du *Paradis perdu*, c'est parce qu'ils y trouvent plus qu'une ornementation littéraire : elle correspond pour eux à la vérité. Evidence, bien sûr, mais qu'il n'est pas mauvais de rappeler, car trop d'études ont traité des problèmes d'esthétique littéraire du 18<sup>e</sup> siècle comme s'il s'agissait d'un domaine rigoureusement clos sur lui-même. Ecrire une épopée de type miltonien en 1750, c'est refuser — Voltaire lui-même l'a fort bien senti — la direction indiquée par l'épopée voltairienne, qui est une sorte d'interprétation philosophique et moralisante de l'histoire. L'épopée participe bien au conflit religieux qui divise le siècle, et le choix entre allégorie morale de type virgilien et merveilleux biblique n'est pas un choix purement littéraire.

#### b. Absence d'une vision d'ensemble du monde.

Mais en même temps, animer un merveilleux qui ne soit pas fiction est une redoutable entreprise. Il y faut toute la rigueur et l'assurance de Milton. Le *Paradis perdu* est une œuvre littéraire, mais qui veut intégrer et dépasser toutes les œuvres précédentes justement en les faisant apparaître sous la lumière de la vérité. Quand Satan, par exemple, dans la guerre des Anges, accable ses adversaires de railleries, à la manière des héros homériques, ce n'est pas simple plaisir d'une réminiscence littéraire destinée à enrichir le texte : pour Milton Satan est le vrai modèle du héros homérique et de toute épopée de la prouesse. Il en est de même pour les autres emprunts qu'il fait à l'antiquité païenne ; les démons en sont les véritables dieux. Ainsi le *Paradis perdu* peut-il à tout moment emprunter en restant profondément original, car il intègre ses modèles pour mieux les détruire. Nos auteurs épiques n'ont pas la force et la cohérence de ce parti pris critique, et ne le comprennent visiblement pas, puisque La Baume reproche à Milton d'avoir « mêlé le sacré et le profane » (p. 22). Ce reproche a plusieurs significations, mais il montre surtout que La Baume n'a pas saisi la place de la mythologie antique dans le *Paradis perdu*.

Pour lui comme pour les autres poètes épiques français (sauf peut-être Jean de Roussy, très confus sur ce point) le merveilleux chrétien exclut le merveilleux païen comme la vérité exclut l'erreur. Mais en même temps le merveilleux est du domaine de la fiction : c'est un ornement, et comme tel il n'est jamais intégralement lié à l'action même s'il l'explique en gros, et laisse une place aux broderies de l'imagination. L'ambition de vérité totale a disparu, et leur discours est nécessairement un discours fragmenté, alors que le *Paradis perdu* est un discours unique qui peut être lu à plusieurs niveaux, niveau historique et anecdotique, niveau symbolique, et niveau, si je puis dire, de Dieu, puisque le poète nous avertit qu'une partie de son propos est mise à la portée de l'intel-

ligence limitée de l'homme, mais ne prend son sens véritable que pour une raison supérieure :

... what surmounts the reach  
Of human sense, I shall delineate so,  
By lik'ning spiriuel to corporal forms,  
As may express them best...

(*P.L.*, V, 571-574. Raphaël parle à Adam.)

C'est que l'ambition du *Paradis perdu* est d'intégrer la totalité du monde dans un sujet qui justement contient toute la vérité de ce monde. Et toute l'histoire du monde en se plaçant au-dessus de cette histoire, et en la faisant apparaître comme un accident inévitable et précaire. Le poème est situé au point central où tout apparaît dans son essence et son immobilité : la violence, le mal y sont saisis au moment où ils se constituent et tels qu'ils seront dans toute l'histoire.

Le poème rappelle les grandes pièces de Calderon, par exemple *El Gran Teatro del Mundo*, dans laquelle est exprimé une fois pour toutes le rôle de chacun et le sens fondamental de toute existence. L'auteur et l'Auteur de toutes choses y sont le même personnage, et la création théâtrale y est l'exact équivalent de la création divine. Le point de vue du poète se confond avec celui de l'Éternel. Ce point de vue, nos poètes épiques ne peuvent pas le retrouver : leur monde est un monde divisé et fragmenté, et les sujets qu'ils choisissent sont toujours insérés dans une histoire. Même la vie du Christ et la Crucifixion ne sont pas traités par La Baume de ce point central, mais simplement comme une sorte de tournant de l'histoire, un peu comme l'histoire d'Enée, à cette différence que l'aventure d'Enée ne concerne que les Romains. Ce changement fondamental d'attitude les amène à s'intégrer dans la mythologie miltonienne, et non à reprendre celle-ci intégralement. Ils doivent nécessairement la fragmenter, en mettre une partie dans leur histoire, elle qui domine toute l'histoire. Quand, dans l'épopée de Dulard, la Religion vient trouver le Père céleste au milieu de sa cour, afin que Xavier soit protégé contre Satan, nous pensons davantage à l'*Enéide* qu'au *Paradis perdu*, même si la description de l'Emyrée est empruntée à ce poème. L'Éternel est oublié. Voltaire avait senti cette difficulté, d'où la place particulière du Dieu chrétien dans la *Henriade*, lointain et pour ainsi dire absent. C'est qu'il n'est pas facile d'intégrer cette mythologie dans une épopée historique, dans la mesure où le modèle baroque est refus de l'histoire.

Jean de Roussy a dû ressentir cette difficulté de façon particulièrement vive. *Aurélia* est en effet une épopée historique et nationale à la manière de la *Henriade*, et nous avons vu quel était l'idéal poétique de son auteur. Son admiration pour le *Paradis perdu* l'amène à présenter une mythologie assez curieuse et à mi-chemin entre le merveilleux allégorique et le merveilleux sacré. A la différence des autres textes, nous n'assistons pas ici à la grande guerre entre Satan et Dieu, et les puissances supérieures qui sont en lutte, lutte dont le conflit entre les Français et les Anglais est le reflet, sont deux divinités difficiles à situer. Il s'agit de deux « génies », l'un nommé Albion, « le fils aîné du vieux Océan », et l'autre Galatée, « le noble fils de la terre ». Ces puissants Génies ne sont pas des anges, ou plutôt ils sont des anges profanes,



« sublimes »<sup>34</sup>, qui restent sur le seuil lorsque le Conclave se réunit, avec les divinités inférieures, alors que les Anges sont dans la première enceinte. Ces Génies ne sont là que pour attendre le décret de Dieu. Leur comportement n'a du reste rien d'angélique : ils sont jaloux et vindicatifs. Sans être des divinités infernales, ils sont dans une certaine mesure sous l'emprise de celles-ci. La divinité infernale est une allégorie qui n'est autre que la Discorde, une Discorde « aux crins hérissés » qui vient tout droit de l'*Enéide*, et elle a elle-même sous ses ordres des démons qui ne sont pas nommés :

Sur la cime du vieux Atlas qui porte sa tête au-delà des nues, cette déesse aux crins hérissés avait établi sa forge cruelle. Dans ses ardents fourneaux, sous les mains de ses Démons, se formaient les divers fléaux qu'elle prépare à la Terre... (*Aurélia*, p. 300).

Mais Discorde et démons ne sont que les instruments du Tout-Puissant qui « dans sa colère leur avait remis le soin de sa vengeance » (p. 301). On voit à quel mélange d'allégorie virgilienne et de merveilleux chrétien Roussy se livre, mélange qui a pour effet de rendre à peu près incompréhensible sa mythologie. Cette confusion vient du conflit entre l'épopée historique et le merveilleux miltonien, rendu particulièrement sensible au dixième Chant du poème. Roussy nous présente une description qu'il veut somptueuse du Concile dans l'attente de la décision divine :

La Nue éternelle s'entrouvre et laisse voir dans un Ciel pur, dans une lumière tranquille, l'Autel de la Miséricorde placé éternellement devant la face du Tout-Puissant. Sur cet Autel l'Agneau céleste paraissait comme immolé et tenait sous lui le livre des Destinées. [...] Un des Sceaux dont le livre était scellé se détacha. Un Ange lut dans la page sacrée et prononça à haute voix cet oracle immuable... (P. 299.)

Or, cet « oracle immuable », c'est tout simplement la déclaration de Dieu que sa « vengeance » n'est point satisfaite, et qu'il se retire dans son Tabernacle en laissant se dérouler l'histoire terrestre. Autrement dit, Dieu laisse faire les Génies dont nous avons parlé, mais lui n'intervient pas. On a l'impression que toute cette mise en scène céleste n'a servi à rien, et c'est la preuve même que Jean de Roussy n'a pas pu intégrer cette mythologie à son poème.

## 2. L'Enfer.

### a. Situation et communication avec la terre.

Cette difficulté, qui est somme toute la difficulté de concevoir clairement, sur le plan de l'imaginaire, les rapports qui lient le Ciel, l'Enfer et la Terre, et de faire intervenir des Êtres supérieurs dans l'histoire des hommes, explique la confusion des mythes qui marque toute reprise de la mythologie miltonienne. La grandeur de certains passages du *Paradis perdu* a frappé nos auteurs, et ils ont suivi Milton dans sa description de l'Enfer, du Concile des démons, de l'Empyrée et du chœur des

34. J'ignore où Roussy a pris ce mot : peut-être s'agit-il d'une erreur typographique, et faut-il lire « sublunaires », ou « sublimes ».

Anges, mais les liens entre ces différents éléments sont incertains. L'Enfer et les Démones ont particulièrement frappé — mais pour donner quelque existence à cet Enfer, il faut être capable de le situer. Les souvenirs du *Paradis perdu* ne rendent pas cette situation facile : Milton n'a pas donné à l'Enfer son emplacement au centre de la terre, le plus courant dans la tradition chrétienne, et le conflit entre cette tradition, les souvenirs de Virgile, et une représentation de l'Enfer largement inspirée de l'épopée anglaise explique les hésitations des auteurs français. Pourtant ces contradictions entre différentes traditions auraient pu permettre justement à une vision personnelle de s'exprimer : c'est parfois le cas, nous allons le voir, mais cette vision est toujours fragmentaire. Nulle part l'imagination de l'Enfer n'est assez intense pour rivaliser avec la puissance de la création miltonienne.

Comme toutes les histoires racontées ont lieu après la chute, les démons s'y trouvent sur la terre et dans l'air. Milton avait déjà fait tenir le Conseil infernal du *Paradis reconquis* dans les airs. Mais les démons y restent en relation avec leur lieu d'origine, qui doit avoir une certaine place dans l'univers pour que ses liens avec cet univers soient compris. On se souvient que dans le *Paradis perdu* l'Enfer est créé avant le Monde, et se trouve donc dans une partie du Chaos, ce qui a amené Milton à créer le célèbre pont par où peuvent passer les démons après le péché originel. Dans le *Messie*, Satan, maître du monde, s'est installé sur l'Atlas :

L'Atlas vers le soleil semble porter sa cime :  
C'est là que le Démon, sorti du noir abîme,  
Dans les antres des ours plaça son tribunal.  
C'est en haut de ce mont que le peuple infernal  
Porte à son Chef jaloux le détail de ses crimes...  
(*Le Messie*, p. 46.)

A la suite d'un combat avec les Anges, ces démons sont rejetés dans le « noir abîme », mais on ne sait pas très bien où celui-ci est situé. Au début de la même épopée nous apprenons que Satan « a pu briser ses fers », sans qu'on sache où il était enchaîné. Un peu plus loin il médite « dans sa grotte enflammée », et le texte nous indique qu'il se trouve

Au centre des horreurs du ténébreux empire (p. 12).

Mais nous ne savons pas si Satan a quitté la terre pour aller dans ce ténébreux empire, ou s'il s'est au contraire enfoncé à l'intérieur de celle-ci. Comme Dubourg raconte la chute des Démones en suivant le *Paradis perdu* de près, il devrait normalement placer l'Enfer hors de la terre. Mais l'espace très limité de son univers épique se prête mal aux grands vols interplanétaires, et son imagination est plutôt portée à le concevoir au centre de cette même terre, comme le fait la tradition catholique la plus courante. D'où son refus de situer l'empire infernal, refus que nous retrouvons aussi dans l'*Etablissement*. Dulard nous y apprend que Satan est tombé « précipité dans l'éternel abîme », et un peu plus loin, il qualifie cet abîme de « gouffres terribles »<sup>35</sup>, mais sans nous dire ni

35. L'*Etablissement*, p. 32.

où il se trouve, ni quels sont ses moyens de communication avec l'Inde, lieu de l'action du poème.

La communication est plus facile à assurer si l'Enfer est situé au centre de la terre. C'est la localisation que semble avoir choisie Bérault-Bercastel, qui d'une manière assez curieuse imagine que les démons dans leur chute ont été précipités à travers « les lieux où fut Sodome ». Pour parler de l'Enfer ainsi situé, Bérault-Bercastel emploie les termes « le Tartare » et « l'Averne », semblant indiquer par là que la topographie de Virgile est aussi la sienne. Mais il précise aussitôt dans une note que ces mots d'origine païenne sont devenus pour lui des lieux communs :

Le grand lac de l'Averne et le lac de la colère de Dieu dont il est question dans le quatorzième chapitre de l'*Apocalypse*, sont la même chose : le mot Averne ne saurait le faire méconnaître. Ce n'est qu'un terme indifférent de sa nature, et autant à notre commodité qu'à celle des poètes païens<sup>36</sup>.

Cependant le moyen de communication entre l'Enfer et la terre qu'il imagine est celui qui convient à un Enfer souterrain : un long corridor clos par des portes d'airain :

L'on ne voit, pour sortir du profond souterrain,  
Qu'un passage fermé par dix portes d'airain.

(P. 6.)

Ce corridor fait irrésistiblement penser au couloir virgilien, tandis que les portes d'airain, simplification sans doute de la trois fois triple porte du *Paradis perdu*, sont destinées à souligner ce que cet Enfer a de dense et d'inexorable, en opposition avec la corne et l'ivoire virgiliens. La même contamination des mythes se retrouve encore dans la description des gardiens des portes. Bérault-Bercastel imagine en effet que deux monstres allégoriques, comme dans le *Paradis perdu*, sont chargés de la surveillance du passage. Mais ce ne sont pas le Pêché et la Mort :

Le Remords vigilant, le Désespoir impie  
Défendent le chemin qui ramène à la vie.

(P. 10.)

Et ces monstres allégoriques prétendent interdire à Satan de sortir de son domaine :

D'abord que Satan s'offre à leur œil offensé,  
Ils agitent leurs fouets de serpents enlacés.

(P. 11.)

L'action est calquée sur celle du *Paradis perdu*, mais les personnages ressemblent davantage à ceux qui fréquentent le vestibule de l'Enfer dans l'*Enéide*, tandis que les « fouets de serpents enlacés » sont copiés sur la description virgilienne de Tisiphone<sup>37</sup>. Du reste, pour Bérault-Bercastel ces figures sont toutes morales, et il n'en donne aucune description détaillée qui puisse faire penser aux allégories baroques du *Paradis perdu*, pas plus qu'il ne prolonge leur rencontre avec Satan.

36. La *Conquête*, t. II, p. 6. Voir *Apocalypse*, ch. 19 et 20.

37. *Enéide*, VI, 571-573.

L'abbé de La Baume prend plus nettement parti encore : l'Enfer est pour lui au centre de la terre et on communique avec lui en passant par les bouches des volcans. Quand le Christ y entraîne Pierre, au moment de sa descente au Limbe, ils passent par l'Etna, et le choix de ce volcan sicilien qu'on trouve mentionné au troisième livre de l'*Enéide* montre que nous sommes là encore dans un climat proche de Virgile. Le Christ et Pierre cheminent, pour descendre jusqu'aux empires infernaux, comme cheminaient Enée et la Sybille dans le chemin obscur, et le premier contact avec le monde infernal est résolument virgilien :

Alors le Christ et son ami fidèle entrèrent dans ce vaste empire de la Nuit. Le Silence père du sommeil y règne seul avec la Tristesse fille de l'humeur sombre. On n'y entend par intervalle que le chant sinistre de quelque oiseau de mauvais augure, qui se plaint d'être arrêté dans son vol par l'épaisseur des ombres accumulées. Il est environné d'un fleuve noir dont les bords sont escarpés, et dont les ondes gluantes coulent sans bruit dans un lit qui n'a point de fond. Les ténèbres palpables qui remplissent totalement ce séjour odieux le rendent inaccessible à tout vivant... (La *Christiade*, t. VI, p. 42-43).

Ce silence, ce fleuve noir, toujours allégoriques : nous sommes loin des flammes et de la violence miltoniennes. Pourtant au détour d'une phrase, les « ténèbres palpables », transposition manifeste du « darkness visible » nous rappellent que le paysage miltonien n'est pas oublié.

#### b. *Le paysage infernal.*

Le paysage infernal est aussi difficile à concevoir pour nos auteurs que la situation de l'Enfer, et on y retrouve la même incertitude et la même confusion. Certains, comme Dulard, n'essaient même pas de le décrire. Le seul vers qu'il consacre aux « noirs Enfers » :

Séjour de pleurs, de cris, de hurlements horribles.  
(*Etablissement*, p. 32.)

en fait un lieu tout abstrait. Bérault-Bercastel s'efforce de nous en donner une image plus précise, et il s'inspire du *Paradis perdu* pour décrire un lieu plein de feu et de vapeurs de soufre où voisinent un lac enflammé et une montagne hérissée :

Effroyable cachot, de toutes parts fermé  
Par des remparts de soufre et de nitre enflammé ;  
Voûté de feu ardent, cimenté d'un bitume,  
Qui, brûlant à jamais, jamais ne se consume,  
Il n'est aucune issue à ces âpres ardeurs,  
Mais la flamme, sur soi repliant ses vapeurs,  
Redouble des captifs les gênes douloureuses,  
Et du séjour maudit les horreurs ténébreuses,  
Sur un côté du lac, escarpé, caveux,  
D'un salpêtre éternel un mont fuligineux,  
Elevait en croissant cent masses chancelantes.  
(La *Conquête*, p. 6.)

Nous sommes ici plus près de l'*Apocalypse* que de l'*Enéide*, avec des souvenirs très précis du *Paradis perdu* : le passage « brûlant à jamais, jamais ne se consume » est un équivalent de l'« ever burning sulphur unconsumed » (*P. L.* I, 69), et ne laisse aucun doute sur l'origine de cette vision de l'Enfer. Mais l'importance donnée aux termes chimiques



suggère que les expériences scientifiques de l'époque y ont contribué aussi. Une note scientifique se trouve également dans la description de l'Enfer de l'abbé La Baume, mais inspirée davantage par la géologie que par la chimie :

Une horrible variété y règne sans ordre avec le pâle désespoir et la confusion ; tous les maux s'y font sentir par contraste. On y voit des montagnes ardentes, dont la cime couverte d'une neige éternelle vomit néanmoins des feux, des flammes, des cendres et des cailloux. Il en descend des fleuves d'un bitume noir et épais, qui inondant sans bruit les plaines infernales, y allument et y nourrissent un feu solide semblable au feu brûlant dans la forge, des rivières de plomb fondu coulent avec impétuosité, et traversant un étang glacé dont elles n'empruntent que le lit qu'elles tracent elles-mêmes, elles vont se perdre dans une vaste mer de feu liquide (*La Christiade*, t. VI, p. 50-51).

La Baume signale que ce feu infernal n'est pas autre chose que le feu central décrit par certains géologues de l'époque, qui est à l'origine des volcans, et on a vu que sa description de l'Enfer est largement celle d'un paysage volcanique :

C'est ce feu qui parcourant tout l'intérieur du globe et rencontrant en sa course rapide des eaux et des vents renfermés, leur livre ces combats violents qui par un choc terrible ébranlent les fondements de la terre quand par des tremblements affreux et des secousses qui renversent tout ce qui est sur la surface, tantôt par des éruptions de fumée et de flammes aux sommets des montagnes, qui du fond de leur large volcan irrité lancent les rochers, le soufre, le feu et la cendre (t. IV, p. 46-47).

A la différence de Milton, La Baume ne sépare pas l'Enfer et le Chaos, et ce feu central — objet de théories scientifiques sur lesquelles nous reviendrons — auquel La Baume attribue les tremblements de terre et les volcans témoigne que l'Enfer peut s'attaquer directement à notre monde. Mais le paysage infernal de la *Christiade* ne nous montre pas que cette violence brutale, et il a aussi des aspects virgiliens : non seulement la situation et la voie d'accès à l'Enfer y sont les mêmes que dans l'*Enéide*, mais aussi la topographie. En effet on peut y suivre deux routes, l'une qui mène au Limbe, qui correspond aux Champs-Élysées, l'autre qui mène à l'Enfer proprement dit, comme la deuxième route mène au Tartare dans l'*Enéide*. Comme dans Virgile, l'Enfer est peuplé, mais d'une façon bien différente et qui fait davantage penser à Dante. Le Limbe, lieu des âmes en attente, se trouve « sur le penchant d'une colline tapissée de verdure » et « forme une solitude délicieuse, égayée par des bosquets d'arbres odoriférants toujours fleuris qui distillent le miel et les parfums »<sup>38</sup>. Dans l'Enfer lui-même, ce sont des visions d'une nature toute différente qui surgissent, à la fois grandioses et fantastiques. Ainsi La Baume imagine que les villes damnées, Sodome, Gomorrhe, Adama et Seboim, ont été « englouties toutes embrasées dans les Enfers » par la colère divine, et qu'on les voit au loin. Elles « forment une île inabordable, toujours couverte de vapeurs grossières qui

38. *La Christiade*, t. VI, p. 113. A propos de la ressemblance avec la description du Limbe dans la *Divine Comédie*, il me semble que de telles ressemblances sont trop nombreuses dans la *Christiade* pour être le fait du hasard. Nous notions plus haut que La Baume était membre de l'Académie de la Crusca, et devait connaître la littérature italienne.

les dérobent à la vue »<sup>39</sup>. Étonnant paysage que celui de ces villes en ruines, qu'on devine à travers une sorte de brouillard !

La présence de ces villes infernales nous rappelle que l'Enfer du 18<sup>e</sup> siècle prend des éléments de paysage urbain. Dans le *Messie*. Dubourg, qui ne donne pas une image très claire de l'Enfer, en fait une description entièrement négative :

On ne voit pas l'agneau bondir dans cet abîme ;  
L'air brûlant qu'il contient n'y produit que le crime,  
L'abeille porte ailleurs les célestes moissons,  
Les tendres rossignols en écartent leurs sons ;  
La nuit la plus obscure en tous temps y préside ;  
Là, des esprits pervers, sous un chef intrépide,  
Dans le sein des tourments le courage indompté,  
Eleva le palais que Milton a chanté.

(Le *Messie*, p. 13.)

Dubourg ne peut décrire son Enfer qu'en présentant le contraire exact d'un décor de pastorale. L'Enfer, c'est l'anti-nature, et il n'est pas surprenant que ce soit dans cet endroit maudit que les démons, qui sont de grands bâtisseurs, entreprennent la construction du Pandémonium, modèle de tous les bâtiments urbains, et d'une création menée contre la nature. L'Enfer devient ainsi l'archétype de toute société urbaine et au 18<sup>e</sup> siècle les occupations des démons créent une atmosphère pré-industrielle.

La « forge cruelle » où travaillent les démons dans *Aurélia* se retrouve en beaucoup plus grandiose dans la *Christiade*. Les démons y sont très affairés à creuser le sol — comme au Chant I du *Paradis perdu* — pour en extraire différents minerais, le fer aussi bien que l'or et l'argent. L'activité minière a sans doute toujours été considérée comme une activité coupable, mais ici elle est nettement liée à une sorte d'industrialisation des occupations démoniaques qui donne au vieux tableau des forges de Vulcain une résonance tout à fait contemporaine :

A la voix et aux ordres de Satan, tous les génies de l'ancre ténébreux sont en mouvement ; tous les ouvrages cessent : déjà mille démons, de leur souffle puissant, raniment les feux par mille soupiraux ; les noires foyes se remplissent d'une fumée épaisse et infecte qui précède les tourbillons de flamme bleuâtre ; les uns forgent le fer, les autres trempent l'acier ; quelques-uns placent un creuset profond dans les fournaies ; les lingots d'un or pâle sont apportés et mis en fonte, l'or se liquéfie, il devient malléable ; le fer rougit ; on frappe ; l'enclume retentit, et ses violentes secousses ébranlent les voûtes de Tartare<sup>40</sup>.

Et cette activité d'usine non seulement fait naître une atmosphère et un bruit insupportables, mais elle crée aussi les instruments de la perte de l'homme. La Baume se souvient de l'invention de l'artillerie par les démons, mais il transforme ici cette invention en faisant de l'usine infernale la pourvoyeuse des armes du genre humain. Les démons ont une production variée :

Les autres épurent le salpêtre et en mesurant la force et la portée ; au jour de

39. *Ibid.*, t. VI, p. 62-63. Ce sont quatre des villes du pentapole palestinien, détruites par le feu du ciel.

40. La *Christiade*, t. V, p. 63-64. Rappelons que dans le *Paradis perdu* (I, 783 sq.) Mulciber, le bâtisseur des « hautes tours » infernales, est assimilé à Vulcain.

la guerre du Ciel, ils inventèrent l'artillerie meurtrière et les canons couchés sur des roues pour porter plus facilement et plus promptement le ravage et la mort en tous lieux. Présentement, renchérissant sur leur première idée, par un effort digne de malice, ils inventent les mortiers et ces globes enflammés, qui du sein de la terre s'élevant audacieusement dans les airs semblent menacer le Ciel et le Dieu des Dieux qui y règne, et afin de rendre le crime et le meurtre plus familiers parmi les hommes, ces noirs génies réduisent en petit ce qu'ils inventèrent en grand par des canons plus courts et moins gros, artistement montés sur un bois poli (t. V, p. 51).

Paysage industriel, paysage urbain, paysage infernal, timidement commence à se dessiner cet aspect du mythe de l'Enfer. L'ambition des démons est du reste d'instaurer sur la terre un « nouveau Paradis » qui est en fait la réplique de l'activité infernale. Voici ce que leur propose Bélial :

Faisons de la terre un nouveau Paradis qui nous console de celui que nous avons perdu. Construisons autant de palais que nous sommes de monarques, et sans nous arrêter au modèle de l'ancien Pandémonium, que plusieurs Génies subordonnés deviennent architectes ; qu'ils dressent des plans d'édifices plus commodes et plus simples ; que les uns travaillent à tirer l'or des mines, que d'autres devenus ouvriers ingénieux le purifient dans le creuset ; qu'ils cisèlent, qu'ils gravent, qu'ils incrustent, qu'ils embellissent ; voilà les travaux amusants qui doivent occuper notre loisir...<sup>41</sup>.

Les différents arts de la ville sont donc une simple copie des arts infernaux, et la ville est la part de l'Enfer dans la société humaine. Dans l'hésitante mythologie de ce milieu du siècle, l'inquiétude autour de l'urbanisation et de l'industrie naissante colore déjà l'image de l'Enfer.

### c. Les démons et le Concile infernal.

Dans une épopée contemporaine de celles que nous étudions, mais qui n'a rien de miltonien, intitulé *Malthe* (1749), Privat de Fontanilles, racontant les aventures de Philippe Villiers de Lisle Adam, chassé de Rhodes et allant installer son Ordre à Malte, montre son héros s'attardant à Chypre. Le démon de la Volupté allié à celui de la Fausse Politique pousse les chevaliers à s'installer dans l'île qui fut autrefois Cythère. Mais le Ciel veille, et il va instruire le « héros rhodien ». Voici comment : celui-ci, au cours d'une promenade solitaire, arrive en un lieu désert où se trouvent les restes d'un temple à Cythérée. « Conduit par la Vertu », le héros s'aventure dans les souterrains du temple, et il arrive à une « immense Caverne » qui contient l'autel de la déesse. A peine est-il arrivé dans ce lieu infernal que de sombres « spectres horribles » s'y rassemblent. Dissimulé à leurs yeux par le Ciel, Lisle Adam « reconnaît des démons l'odieuse assemblée » (p. 71), et il assiste à leur délibération. Le chef des démons n'est autre que l'Amour, mais vu dans son apparence véritable :

C'est un Spectre hideux dont les regards perfides  
Ne lancent dans les cœurs que des traits homicides.  
(P. 91.)

41. T. III, p. 239-240. Notons dans ce texte une critique de l'architecture baroque du Pandémonium au nom de la commodité et de la simplicité. Les démons peuvent concevoir aussi le modèle classique.

Ce « monstre » placé « sur un trône de feu » tient un discours à la troupe infernale, dans lequel il se vante de ses triomphes sur les chevaliers de Rhodes, et explique comment leur amollissement dans les plaisirs de l'île de Cythère et leur désir de s'y attarder contribuent à la victoire du Croissant sur la Croix. Ainsi Lisle Adam sort de cette assemblée pleinement averti des embûches de l'ennemi, et peut prendre les décisions qui s'imposent.

Cette histoire est exemplaire : rien dans l'épopée de Privat de Fontanilles, qui s'appuie sur un merveilleux allégorique ressemblant à celui de la *Henriade*, n'appelait ce Concile des démons et l'auteur l'intègre à son histoire de la manière la plus artificielle et la moins vraisemblable. Mais ce concile a frappé l'imagination et jouit d'une grande popularité dans l'épopée du 18<sup>e</sup> siècle : sauf Roussy (et encore le conclave céleste d'*Aurélia* a-t-il quelque ressemblance avec l'ordonnance de l'assemblée démoniaque), tous le décrivent de manière détaillée<sup>42</sup>. Celui de Privat de Fontanilles ressemble plus au conseil de la *Jérusalem délivrée*<sup>43</sup> qu'à celui du *Paradis perdu*, bien que certains éléments fassent penser à Milton : l'ouverture du discours du chef de l'Assemblée (car Privat ne nomme jamais Satan) a quelque chose qui rappelle le Satan en majesté du Chant II de l'épopée anglaise :

Sur un trône de feu que le Crime a dressé,  
Au fond de l'Antre impur le Monstre s'est placé.  
Objet d'une éternelle et suprême justice,  
Il semble, en cet instant, oublier son supplice ;  
Une maligne joie en suspend la rigueur.

(*Matthe*, p. 73.)

Mais qu'importe la source<sup>44</sup>. Dans son aspect presque caricatural, le conseil de Privat nous montre l'intention didactique de cet épisode : il s'agit de montrer les forces du mal sous leur véritable jour. Il aurait été facile au Ciel de prévenir Lisle Adam par un moyen plus simple : un songe, ou l'envoi d'un Ange messenger. Mais un tel avertissement n'aurait pas eu le même impact. En assistant au conseil des démons, le héros voit les esprits malins - qui ont l'habitude de se déguiser

42. Même dans un poème qui est un ouvrage d'apologétique et non une épopée, comme *La Religion vengée* du Cardinal de Bernis, on trouve un discours de l'Orgueil aux Démons rassemblés immédiatement après leur chute. Le passage mérite d'être cité, car les souvenirs du *Paradis perdu* y paraissent à travers l'allégorie :

... Tel l'Orgueil, appuyé sur son sceptre fatal,  
Comptait les noirs détours de l'empire infernal,  
Et découvrait au loin les célestes puissances  
Errants sur les flots d'une mer de souffrances.  
Content de son ouvrage, il élève la voix ;  
Tous les antres du Styx répondent à la fois ;  
Les milices du Ciel, dans les ondes noyées  
Lèvent, en frémissant, leurs têtes foudroyées,  
Et se traînant sans ordre autour d'un large écueil,  
Reprennent leur audace en revoyant l'Orgueil.  
« La Vengeance, dit-il, rend l'Enfer habitable... »

(Pages 8-9.)

43. *Jérusalem délivrée*, Chant IV, 1 à 18.

44. Un article d'Olin H. Moore, « The Infernal Council » (voir bibliographie) illustre bien à ce propos ce que risque une histoire littéraire à l'affût de toutes les sources possibles : partant de poèmes latins des 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> siècles, l'auteur fabrique toute une cascade d'influences et d'imitations qui finalement montrent que le Chant II du *Paradis perdu* était contenu en germe dans *l'In Rufinum* et le *De Raptu Proserpinae*.



et d'agir par des moyens détournés et flatteurs — dans toutes leurs laideurs et leurs intentions mauvaises. Le complot est dévoilé, l'ennemi se montre sous son vrai jour dans cette assemblée. Au héros d'en tirer la leçon<sup>45</sup>. En même temps le Conseil fait apparaître la menace démoniaque comme une menace concertée et d'autant plus inquiétante. Les démons sont organisés en un camp qui a ses structures, sa politique, et sa hiérarchie.

Nous avons déjà vu certains de ces démons très affairés dans leurs tâches d'architectes et de métallurgistes. Ce sont les démons subalternes, le petit peuple de l'Enfer. Les chefs apparaissent dans le Concile, et ils donnent sa signification au combat qui se déroule. Les termes mêmes employés dans le *Paradis perdu* insistent sur la prééminence des principaux membres de l'assemblée, et en particulier des orateurs. On a bien souvent, avec Taine, comparé cette assemblée à la Chambre des Pairs anglaise, et le mot Pairs est appliqué aux Démons par Milton lui-même, qui souligne la majestueuse ordonnance de l'assemblée<sup>46</sup>. Cette ordonnance très hiérarchisée du Concile se retrouve dans la *Christiade*, malgré le caractère quasi-permanent de celui-ci. On se souvient en effet que dans le *Paradis reconquis* les démons sont assemblés dans les airs au-dessus de la Judée pendant toute la durée de l'action. Il en est de même dans la *Christiade*, mais la première séance de ce Conseil, la seule qui soit vraiment décrite, se tient sur les pentes des monts du Liban. Tout s'y passe avec cérémonie, et chacun y a sa place marquée. Satan domine l'assemblée en chef majestueux :

Lorsque l'assemblée infernale est formée, et que chaque démon a pris séance selon son rang, le sourcilieux Satan, assis sur le tronc d'un cèdre plus élevé que les autres, ouvre gravement le discours (La *Christiade*, t. II, p. 49).

Même ordonnance et même respect des préséances dans le Conseil des démons américains que décrit Boesnier :

Le trône du Souverain est élevé au milieu du temple. Déjà les démons les plus redoutables occupent les trônes inférieurs, rangés autour du sien ; la multitude les environne et se répand jusque sur les degrés ; et les puissances de l'air architectes de cet édifice, voltigent sur la galerie supérieure (Le *Mexique Conquis*, p. 31).

Cette hiérarchie est encore plus étonnante quand, au lieu d'être en accord avec la pompe d'un palais, elle s'observe dans une cadre où on ne l'attend guère. Le Conseil de la *Conquête de la Terre Promise* a lieu en Enfer, tout près du lac de feu, sur un mont dont les rochers saillants servent de siège aux démons. Chaque démon s'assoit plus ou moins haut selon son rang dans l'ordre infernal. Satan placé en haut de la pyramide ainsi constituée :

45. Cet aspect didactique se trouve également dans le *Paradis perdu*, souligné par Milton lui-même. Cf. *P.L.* II, 496-505. Notons au passage que dans *Matthe*, l'insistance des pâles spectres allégoriques et d'un démon aux traits incertains ruine le projet de Privat, et n'incline pas à prendre très au sérieux le complot démoniaque. Le combat de la Croix et du Croissant n'y est guère l'objet que de laborieux développements.

46. *P.L.* II, 507. De préférence, j'emploie le mot « concile », avec les implications anti-papistes du mot, pour Milton, « conseil » pour les autres épopées, qui n'ont pas les mêmes intentions polémiques.

Satan vole au sommet, et du mont enflammé,  
Chaque Immortel occupe un rocher enfumé :  
Les plus grands voisins du superbe monarque<sup>47</sup>.

Ce mélange de fumée sulfureuse, et d'un cérémonial très protocolaire peut faire sourire, mais ce comique involontaire montre bien l'importance accordée par tous aux préséances infernales.

On sait du reste quelles spéculations l'Enfer du *Paradis perdu* et son Concile ont fait naître à propos des intentions politiques du poète. Chez nos auteurs, l'insistance mise sur la hiérarchie dans l'assemblée infernale ne vient pas, semble-t-il, d'une réflexion de cet ordre. Le Conseil des démons y ressemble davantage à une chambre d'enregistrement qu'à une assemblée souveraine. On y discute peu : il n'y a guère que dans la *Christiade* qu'une querelle brutale entre Belial et Moloch rend le débat houleux. Mais cet affrontement ne met pas en cause la prééminence de Satan. Il a du reste fallu une assemblée bien docile pour qu'elle accepte d'écouter sans mot dire son interminable discours. Dans les autres épopées, chaque orateur est surtout soucieux d'apporter son concours à l'entreprise satanique. Il arrive même, dans l'*Etablissement*, que Satan parle seul, les autres démons se contentant d'applaudir. Bien que les membres du Conseil soient rapprochés par la fraternité des armes, de la défaite et du danger, ils sont loin d'être des égaux. Satan n'a pas besoin de recourir à des manœuvres d'Assemblée pour maintenir sa position de chef, et le mot « Pair » n'est jamais employé, même pour désigner les « Grands » de l'Enfer. Satan leur parle comme à des sujets privilégiés, et dont il a besoin, mais néanmoins des sujets. Ainsi dans l'*Etablissement*, il ouvre son discours en ces termes :

Généreux défenseurs des droits de la Couronne,  
Dit-il, fermes appuis de ce superbe trône...  
(*Etablissement*, p. 34.)

Dans le *Messie*, il s'adresse à l'assemblée en termes vagues, les appelant « illustres malheureux, respectables victimes », tandis que chacun des autres orateurs commence sa réponse par « Prince » en s'adressant à Satan. Celui-ci leur répond « amis », parle de leur « zèle », et prend sa décision seul après avoir écouté leur avis. L'organisation monarchique de l'Enfer, partout très nette, trouve paradoxalement son origine et sa justification dans l'ordre céleste : c'est parce qu'il était le plus élevé dans la hiérarchie des anges que Satan est le « monarque des enfers ». Il l'est de droit divin.

J'ai déjà signalé les efforts que doit faire Satan, dans Milton, pour maintenir sa prééminence dans le concile. A la fin de la réunion, c'est en s'offrant pour la périlleuse mission qu'il assure définitivement sa place, et Milton explique sa décision par son « orgueil monarchique »<sup>48</sup>. Mais les choses auraient pu se passer autrement : quelqu'un d'autre aurait pu se proposer, pendant le long silence durant lequel

47. T. II, p. 6. Il se peut qu'ici Bérault-Bercastel se souvienne de la montagne élevée par Satan à l'imitation du mont d'où Dieu s'était adressé aux Anges pour leur présenter le Messie. /C'est du haut de cette montagne que Satan tient son premier discours aux Anges révoltés. (P.L. V, 755 sq.)

48. P.L. II, 428 : « Monarchal pride ».

tous ont peur du « redoutable voyage », ou bien l'Assemblée aurait pu voter — car on vote dans le Concile miltonien — un autre projet. Donc Satan a dû s'imposer, et employer tous les moyens pour le faire : manœuvres, fraude, et faux prestige. L'éclat oriental de son apparition du début du Concile, évidente caricature de la luminosité divine, est destiné à faire impression. Ce n'est pas à la raison qu'il s'adresse, mais il essaie d'éblouir, c'est-à-dire d'aveugler et de faire naître des attitudes serviles : le reflet céleste est ici brouillé et perverti. A l'obéissance librement consentie par les Anges (si on peut appeler obéissance un acquiescement total de la raison qui ne permet pas de vouloir autre chose), à un ordre fondé sur la liberté, se substituent la tyrannie et la servitude, et l'insécurité de Satan est celle du tyran. Quand nos auteurs font de Satan un souverain incontesté de l'Enfer, ils modifient radicalement la signification politique du mythe. Car bien entendu la critique miltonienne de la politique infernale est aussi une critique des monarchies terrestres : il suffit de se rappeler l'argumentation du *Tenure of Kings and Magistrates*, qui ne reconnaît comme légitime qu'un ordre fondé sur la liberté de chacun, pour en être assuré. Et si cette critique d'un ordre que Milton considère comme tyrannique est ignorée, alors l'ordre infernal devient un simple calque de l'ordre divin — ou de l'ordre terrestre : Satan est un prince factieux mais noble, qui, par la rébellion, s'est constitué un empire dans lequel il règne exactement comme règne son ancien Suzerain. Les deux camps, le céleste et l'infernal, se ressemblent. Pour tous nos épiques, il s'agit d'une lutte entre deux chefs d'empire : Satan est le maître d'un vaste royaume, et l'arrivée des émissaires célestes, Cortès, Xavier ou Jésus, menace son territoire. Le grand combat ressemble à une querelle de frontières.

Les Grands de l'Empire infernal sont dans toutes ces épopées les mêmes que les orateurs du Concile miltonien, bien qu'ils n'apparaissent pas tous dans chaque œuvre. Bérault-Bercastel ne donne la parole qu'à Bélial (sous le nom d'Astarté), ce qui s'explique par le fait que les intrigues amoureuses vont tenir une grande place dans son épopée. La Baume n'oublie pas non plus Bélial, responsable de l'épisode de la Madeleine, mais il donne aussi un rôle important à Moloch et à Belzébuth. Dubourg enfin donne la parole à tous, ce qui lui est d'autant plus facile qu'il n'en fait agir aucun. Comme à la différence de ce qui se passe dans le *Paradis perdu*, ces démons n'ont pas été présentés avant l'ouverture du Conseil, on les décrit au moment où chacun va prendre la parole, ce qui mêle les souvenirs du premier Chant du *Paradis perdu* à ceux du second. Mais leur présentation est très sommaire et sans originalité. Belzébuth reste ainsi dans le *Messie* comme dans la *Christiade*, le second de Satan, jouant le rôle d'un premier ministre. La Baume, qui a beaucoup admiré son discours dans l'épopée anglaise, se souvenant sans doute de la place importante dans l'Ancien Testament<sup>49</sup> de cette redoutable idole, fait de lui un personnage aussi imposant que Satan : il le décrit d'énorme stature, habile à tenir l'assemblée bien en main, et jouant le conciliateur avec une grande adresse. C'est lui qui fixe le rôle de chacun dans le combat qui commence, et il

49. Voir en particulier *Rois I et II*.

sait utiliser toutes les compétences. Mais cette fonction politique est strictement limitée au Conseil : malgré tous les passages qui mettent en jeu la politique dans la *Christiade* (hésitations de Ponce Pilate, débat du Sanhédrin) et la part qu'y ont les démons, Belzébuth ne reparait pas. Dans le *Messie*, au contraire, il annonce ce que sera son propre rôle, non dans l'épopée elle-même, où on ne le verra plus, mais dans l'histoire de l'humanité. Selon l'usage, il a le dernier mot dans le Conseil, et il se réserve de susciter, pour combattre l'inévitable venue du Christ, incrédulité et hérésies :

Belzébuth, dont jadis le dangereux génie  
Du temple de Juda sépara Samarie,  
Tranquille en ses projets, goûtait l'espoir flatteur  
D'un empire établi sur le schisme et l'erreur<sup>50</sup>.

Dubourg le dote même d'un pouvoir prophétique qui lui fait annoncer tous les grands schismes :

... l'hérésie immortelle  
Prendra dans sa défaite une force nouvelle :  
De luther et Calvin les préceptes pervers,  
Par des coups plus heureux vengeront les Enfers.  
(P. 23.)

Passage remarquable, car, surtout si on songe que « l'hérésie défaite » est l'arianisme, il nous montre que l'imitation de Milton peut nous entraîner bien loin du poète anglais, placé implicitement ici, et doublement, parmi les sectateurs du démon.

Si tous donnent de Belzébuth une image à peu près semblable, celle de Bélial est différente entre le *Messie* et la *Christiade*. Dans les deux textes, comme dans le *Paradis perdu*, ce démon préfère à la lutte « l'ignoble repos et paresse paisible »<sup>51</sup>. Dubourg en fait une sorte d'allégorie de l'indolence poltronne :

Bélial, chef des Dieux que l'idolâtre encense,  
Lui qui de l'Arche sainte éprouva la puissance,  
De son règne expirant regrettait le pouvoir ;  
Aux confins de l'Asie il borne son espoir.  
Il tremble, il veut cacher ses secrètes alarmes,  
Son cœur glacé de crainte est trahi par les larmes,  
A ses soupirs enfin il laisse un libre cours,  
Et de sa voix mourante arrache ce discours...<sup>52</sup>.

La Baume, au contraire, fait du même Bélial, assimilé à Astarté, un adversaire combatif et dangereux pour ses compagnons eux-mêmes. Il n'hésite pas à rappeler à Satan que son invention de l'artillerie a été dérisoire, et il tourne en ridicule les projets de Moloch. Il faut toute l'adresse et les flatteries de Belzébuth pour qu'il accepte d'entrer dans les plans infernaux. Il y prend une grande place, puisque c'est lui qui égare Marie-Madeleine et préside à la tentation du Christ par la sensualité, tentative qui tournera plutôt à la déconfiture de l'abbé de La Baume.

<sup>50</sup> Le *Messie*, p. 21. Allusion à I *Rois*, 16-17.

<sup>51</sup> P.L. II, 227 : « ignoble ease and peaceful sloath ».

<sup>52</sup> Le *Messie*, p. 20. La référence à l'Arche sainte semble indiquer que Dubourg identifie Bélial à Dagon. Voir I *Samuel*, 5.



Bérault-Bercastel donne un rôle important à Mammon, « démon des richesses ». Le goût de l'or qui paraît un terrain plus sûr que la luxure, surtout dans une épopée qui se déroule chez les Israélites, car selon lui « l'avarice est le vice le plus ordinaire aux Juifs »<sup>53</sup>. Mais il est le seul. Par contre tous ont été frappés par l'image barbare de Moloch que présente Milton<sup>54</sup>. Ce démon de la violence et de la cruauté inspire des tableaux plus vigoureux et colorés que les portraits précédents. Voici un extrait de la longue description du *Messie* :

C'est l'ange de la mort dont l'intrépide rage  
De l'Enfer, dans l'Hinnon, porta l'affreuse image :  
C'est le monstre d'airain dont les prêtres cruels,  
Souillés de sang humain et des cris paternels,  
Dans les bras étendus de l'Idole brûlante  
Exposaient aux tourments la victime naissante.

(Le *Messie*, p. 17.)

Le discours qui suit cette description a la brutalité et l'absence de nuances qui caractérisent le personnage. L'ensemble du passage n'est guère qu'une paraphrase du *Paradis perdu*, et en même temps c'est un des rares passages où on retrouve un peu de la violence et de la couleur du texte miltonien. Il semble que Moloch introduit un élément nouveau. Les autres démons présentés ne sont guère que des péchés personnifiés : Mammon l'avarice, Bélial la luxure, Belzébuth l'orgueil ou la volonté de puissance, et selon l'auteur, chacun est mis plus ou moins en valeur. Dans le *Paradis perdu*, les démons ont aussi une signification allégorique, que Milton a pris dans une vieille tradition médiévale. Mais leur relief et leur personnalité leur viennent de la Bible, où ils sont des idoles bien vivantes. Dans nos épopées, au contraire, la couleur biblique est presque entièrement perdue, et le procédé allégorisant ne crée que d'assez pâles spectres. Moloch fait exception à cette règle : son portrait est pour nos auteurs l'occasion de rivaliser avec l'« énergie » miltonienne. C'est la même violence barbare qui colore d'une façon particulièrement vive le merveilleux américain.

#### d. *Mythologie américaine.*

Pour Boesnier, Dulard<sup>55</sup> ou Madame Du Boccage, les faux dieux qui ont envahi le Nouveau Monde ne sont autres que les divinités infernales, formes exotiques des démons miltoniens. Ces démons se sont adaptés à leur nouveau séjour, mais il restent souvent faciles à reconnaître car la transposition est faite sans subtilité. Dans le *Mexique conquis*, Boesnier décrit un conseil infernal américain. Satan, qui le préside et n'a pas changé, s'y adresse à l'assemblée en termes calqués sur ceux qui commencent son discours dans le *Paradis perdu* : « Trônes,

53. La *Conquête de la Terre Promise*, t. II, p. 9.

54. P.L. I, 392 sq. Moloch vient le premier dans le cortège des démons.

55. Dans tout ce qui suit, je rapproche l'*Etablissement* des épopées américaines. Dulard fait lui-même cette assimilation en s'autorisant de l'*Histoire de la Conquête du Mexique* pour justifier les sacrifices humains qu'il prête aux Hindous (*Etablissement*, p. 29), et en présentant la conquête de l'Inde comme la première étape de la conquête du Nouveau Monde par les missionnaires (p. 100). Dans le domaine qui nous intéresse ici, celui de la représentation mythique du monde nouvellement découvert, cette assimilation me paraît tout à fait justifiée.

Dominations, Chérubins... » (p. 32), et les participants au Conseil ont des allures familières sous leur apparence exotique. Ainsi celui qui répond à Satan est le « dieu des Péruviens » :

Ils le révèrent sous l'apparence du soleil. Il fut l'Apollon des Grecs et le Mithra des Perses ; il leur a appris les arts et n'a cultivé leurs esprits que pour séduire leurs cœurs (p. 35).

Ce démon de belle stature possède une voix impérieuse capable d'apaiser les querelles de l'Assemblée démoniaque aussi bien que le faisait Bel-zébuth. Au dieu des Péruviens succède le « démon de Tlascala », « adoré autrefois sous le nom de Mars », qui tient un discours brutal. Après cette réplique de Moloch, vient Bélial, « adoré sous le nom d'Adonis en Asie, sous celui de Priape en Europe » (p. 37) qui se trouve bien installé et parle avec mollesse. Bref, on reste très proche du modèle anglais. Madame Du Boccage, qui ouvre elle aussi sa *Colombiade* sur un assez pâle Conseil infernal « du Nouveau Monde », s'en écarte un peu plus. Elle fait présider le Conseil par Teule « qui sur le Styx d'Eole tient l'empire » (p. 11). Ce n'est pas que Madame Du Boccage considère, comme Saint John Perse, le continent américain comme la terre d'élection des vents : il s'agit beaucoup plus classiquement de préparer une tempête contre la flotte de Colomb, et on ne quitte Milton que pour rejoindre Virgile. Mais il ne faudrait pas conclure trop vite de toutes ces évidentes transpositions que nos auteurs n'ont fait qu'appliquer platement de vieilles recettes. On le leur a reproché, mais c'est méconnaître ce qui se dissimule derrière ces imitations.

La justification de l'installation des démons dans le Nouveau Monde, c'est qu'avant l'arrivée des Européens, celui-ci n'avait pas été touché par la rédemption du Christ. En un sens, l'univers de l'Ancien Testament s'y trouve reproduit, mais contemporain ou presque, c'est-à-dire rendu beaucoup plus présent. Univers de l'Ancien Testament car c'est à travers les peintures bibliques de violences et d'idolâtries que nos auteurs imaginent ce monde, et comme le *Paradis perdu* est largement pour eux la transposition épique de ces violences barbares, la mythologie miltonienne s'applique très bien à l'idolâtrie du Nouveau Monde. Ainsi le dieu de la guerre qui règne dans le temple des faux-dieux de Travancor est décrit par Dulard d'une manière qui rappelle le Moloch de Milton :

Quels terribles objets cette idole offre aux yeux !  
Sous ses pieds elle écrase un Dragon furieux.  
D'un glaive menaçant sa main droite est armée ;  
Dans la gauche étincelle une torche allumée.  
Sur un autel de feu devant le Dieu placé,  
Coulait le sang humain par le prêtre versé.  
Oserai-je achever cette horrible peinture ?  
Tracerai-je un tableau dont frémit la nature ?  
Des malheureux Mortels en victime abattus  
Les crânes desséchés par milliers suspendus  
Couvraient les murs du Temple...

(Etablissement, p. 113.)

Les peuples américains, entièrement sous la malédiction du péché originel, sont une proie facile pour les démons. Bélial explique qu'il a trouvé là une terre d'élection, dans « ces lieux que l'oubli des lois de

la nature et de la pudeur lui rend si chers ». Au Mexique, il n'a pas eu beaucoup d'efforts à faire, car :

...le climat et la simplicité de ces peuples favorisaient ses desseins. Il n'a eu besoin, pour pervertir leur sens, ni des spectacles lascifs ni de la poésie licencieuse, ni de cette musique qui inspire la mollesse. Il a trouvé la nature susceptible de ces impressions... (Le *Mexique conquis*, p. 34).

C'est l'humanité d'avant la Rédemption, et elle est conforme à la logique du dogme du Péché originel. On sait avec quelle vigueur ce dogme fut combattu pendant tout le siècle, et en particulier par Voltaire. Mais nos auteurs ne sont pas du côté des philosophes, et le premier mérite du *Paradis perdu* est, à leurs yeux, d'être justement l'affirmation de ce dogme.

Leur vision du Nouveau Monde n'est pourtant pas entièrement issue d'une logique dogmatique. La fiction imaginée par Boesnier à ce propos montre que l'imagination va beaucoup plus loin. Dans le discours qu'il tient au Conseil, Satan explique qu'après l'arrivée du Christ, les démons se sont sentis beaucoup moins à l'aise dans l'Ancien Monde, et qu'ils ont préféré un terrain plus sûr :

...nous sûmes alors nous ménager une retraite hors d'insulte. Nous tirâmes ce continent du sein des mers, nous y conduisîmes des habitants par mille artifices nouveaux. Nous avons créé cet hémisphère et nous en sommes les premiers dieux (p. 32).

Etrange pouvoir du démon, que celui de créer un continent ! Boesnier le justifie comme il peut en expliquant que « dans les premiers siècles de l'Eglise on regarda comme hérétiques ceux qui pensaient qu'il y avait des antipodes » (p. 34) ; mais cette explication n'a aucune valeur rationnelle, et Boesnier lui-même présente cette origine satanique comme une fiction, car nous sommes dans le domaine de l'imaginaire. La fable de la création de l'Amérique par le diable est sans doute le retentissement imaginaire de l'ébranlement des croyances — notons que Boesnier la justifie précisément en se référant aux « premiers siècles de l'Eglise » — qu'a provoqué la découverte de ce continent, et qu'elle continue de provoquer au 18<sup>e</sup> siècle : un des arguments les plus souvent répétés contre le péché originel n'est-il pas la difficulté de damner tous les peuples qui avaient été dans l'impossibilité de recevoir la bonne parole ? Le diable pourrait bien avoir sa part dans ces découvertes qui ont fait éclater le vieil univers chrétien, et l'Amérique devient ainsi toute démoniaque. Sur ce continent créé par lui et entièrement en son pouvoir, Satan règne selon ses goûts :

Ce lieu lui est plus cher que tous ceux de l'Univers profanés jadis en son honneur. Son désespoir s'y nourrit journallement de victimes humaines immolées par la superstition. Ses prêtres s'y cicatrisent comme ceux de Baal, ils sont toujours teints de meurtres et de sang. Des pyramides et des tours d'ossements de tous les différents peuples environnent son temple et sont les trophées exécrables de sa fureur. Il y voit renouveler les cruautés de Canaan, les impuretés de Babylone... (p. 27).

Quand il veut réunir une assemblée des démons et faire construire un édifice à cette intention, il n'a pas besoin de se cacher dans les abîmes infernaux, ou dans des grottes ou sur d'inaccessibles montagnes. Il peut en ordonner la construction en plein jour, et « sur la mer du sud », là

où les « amas de vapeurs et d'exhalaisons » (remarquons la connotation infernale de ces termes) forment des « matériaux » qui conviennent particulièrement bien à cet édifice. Les démons aériens bâtissent un nouveau Pandémonium tout entier d'apparences, comme un mirage des mers tropicales<sup>56</sup>. Dans ce temple magique à l'immensité baroque, tout dit la gloire de Satan. Des « génies [...] tiennent des médailles, dans lesquelles sont représentés [ses] principaux exploits », et son trône est « élevé au milieu du temple », comme il convient au maître de cette partie du monde. Ce qui est remarquable, c'est que la description de ce palais est exactement au même niveau du texte que les descriptions des sacrifices humains, tirées du « récit historique » d'Antonio de Solis. Tout a basculé dans l'imaginaire, et le Nouveau Monde de Boesnier est en tout point semblable au Palais d'Illusion bâti par Satan : un monde de fantasmagorie et de phantasmes.

Le merveilleux pourtant beaucoup plus conventionnel de Madame Du Bocage laisse voir, lui aussi, tout un substrat mythique qui atteste le poids imaginaire du Nouveau Monde. Ainsi, pour égarer le vaisseau de Morgant, perdu dans la brume, un démon se transforme en monstre marin :

Un monstre menaçant fend la liquide plaine ;  
De ses flancs aplatis sort une tête humaine,  
Des nageoires d'azur le portent sur les flots...  
(*Colombiade*, p. 110.)

Il nous semble reconnaître le « monstre menaçant » : cette « liquide plaine », cette femme-poisson éveillent de nombreux souvenirs ; mais une note de l'auteur surprend, car elle n'appuie pas, comme on s'y attendait, cette fiction sur une tradition littéraire, mais sur des récits qui sont visiblement d'origine populaire. Il y est question d'un « homme marin » aperçu en Frise en 1526, et d'un autre monstre capturé dans la Baltique. Là encore, réalité et fiction se mêlent curieusement, et nous voyons que cette forme prise par le démon est tout autre chose qu'un simple ornement épique : elle est le reflet d'obscures croyances et de peurs devant tout ce que l'univers contient de menaces cachées.

J'ai montré plus haut<sup>57</sup> l'ambiguïté et les pièges que recèle le paradis américain. Les souvenirs de récits de voyages, comme les flèches empoisonnées ou les habitudes arboricoles des indigènes, y donnent à la mythologie infernale une couleur nouvelle, et cette peinture exotique d'une embuscade de Cannibales à demi simiesques n'est pas sans originalité. Mais le plus frappant ici, c'est une fois de plus le mélange inextricable de réel et d'imaginaire. Comme Boesnier, Madame Du Bocage utilise un certain nombre de notations vraies (ou qu'elle croit telles) pour les intégrer à un univers fictif de violence et de bestialité, confusément rattaché à la mythologie biblique, ou à celle du *Paradis perdu*.

Un texte de Boesnier est à cet égard significatif. Il s'agit d'un prodige dont on ne sait pas très bien s'il est d'origine divine ou infernale. Montézuma, l'ennemi de Cortès, est accablé de présages qui lui troublent l'esprit et lui font entrevoir sa défaite devant les Castillans. Un de ces présages est un monstre apocalyptique :

56. Pour ce Pandémonium du Nouveau Monde, voir le *Mexique conquis*, p. 30 et 31.  
57. Cf. Chapitre IV, p. 201 sq.



Quatre pêcheurs ont apporté un monstre qui s'est élevé sur le lac du Mexique. Il n'a aucune ressemblance avec les animaux de l'Amérique. Il a la tête d'un chien, son corps est d'un cheval, son poil est d'un chameau. Quatre nageoires soutiennent cette masse hideuse sur les eaux, elle rampe sur la terre. Plus terrible encore que les bêtes que le prophète de Juda vit sortir de la mer agitée par les quatre vents, elle porte sur son front un panache qui ressemble à des plumes de paon et tous les yeux qu'elle représente étincellent et paraissent transparents<sup>58</sup>.

Cette apparition monstrueuse est racontée comme un fait historique par Antonio de Solis<sup>59</sup>, que suit Boesnier, mais c'est la référence à la vision de Daniel qui lui donne toute sa résonance : imaginaire biblique et américain se mêlent curieusement.

La fiction qui veut que le combat mené aux Amériques contre les puissances infernales soit un épisode de la guerre Ciel-Enfer comparable aux luttes racontées dans l'Écriture Sainte n'est donc pas une pure convention destinée à soutenir une machinerie épique. Elle donne naissance à un véritable fantastique dans la mesure justement où elle permet à certains phantasmes de s'exprimer. Transposée dans une Amérique encore située dans une frange à demi imaginaire, la mythologie biblique — ou miltonienne — exprime les craintes invouées de tout ce que notre univers recèle d'inconnu et de menaçant, toujours prêt à surgir de nouveau. Le fantastique que fait naître l'évocation de ce monde mystérieux témoigne comme toujours d'une inquiétude profonde.

#### e. Le monde menacé et le combat épique.

Cette inquiétude devient, dans la *Christiade*, une véritable angoisse. Dans cette épopée, malgré le cadre de la Judée romanisée dans lequel l'action se situe, c'est un monde encore plus redoutable qui se devine. Car la Judée y est assiégée par l'univers démoniaque : les démons, nous l'avons vu, sont sur les monts du Liban : ils sont aussi en Afrique, en Asie, et en Europe. La grande scène de la Tentation de Jésus par le Démon est l'occasion pour Satan de faire voir l'étendue de son pouvoir. Dans le *Paradis reconquis* le Tentateur essaie d'éveiller l'ambition chez Jésus : il lui montre, du haut d'une montagne, le monde à ses pieds, et lui offre deux fois<sup>60</sup> le royaume de ce monde. Dans la *Christiade* cette tentation devient un étalage de la puissance satanique, opposée à la faiblesse apparente de Jésus. C'est plutôt la crainte que l'ambition que Satan essaie de faire naître en se lançant dans une longue énumération de ses possessions :

Je suis adoré partout. Les noms des dieux célestes et infernaux ne sont que des noms déguisés sous lesquels on adore divers démons qui me sont subordonnés ; mais tous ces hommages ne se rapportent qu'à moi, comme prince souverain des puissances infernales (t. I, p. 98).

Cette énumération prend un relief étonnant à cause des très longues notes qui la commentent et qui réduisent parfois le texte à une seule ligne sur la page. Les précisions qu'elles donnent sur les différents as-

58. Le *Mexique conquis*, p. 127. Cf. *Daniel*, 7, 2-8.

59. *Histoire de la Conquête du Mexique*, Livre II, chap. 4.

60. Il est à noter que le *Paradis reconquis* est beaucoup plus proche des textes bibliques sur ce point que la *Christiade*. Cf. *P.R.* III, 251 sq. et IV, 1-108, et *Matthieu*, 4, 1-11 *Luc*, 4, 1-13.

pects du culte satanique mêlent, comme chez Boesnier, tradition populaire et vision fantastique, et forment l'ébauche d'une sorte d'anthropologie imaginaire.

Ces cultes sont pleins de bizarreries et de bestialités. Voici, par exemple, celui de Calicut :

Il n'y a point de lieu dans le monde où l'on ait plus de vénération pour le Diable que dans cette ville ; les habitants et leurs enfants se noircissent le corps à son honneur, et marquent leur monnaie à son coin, qui est la figure de deux diables qui s'entr'embrassent avec la devise « Songe à ton peuple ». Il y a dans cette ville un temple magnifique, bâti sur sept cents colonnes, mais il est dédié à un singe auquel il faut offrir tous les jours un peu des viandes du roi avant que ce prince en ait tâté. Ce monarque est obligé de sacrifier au Diable tous les mercredis, et de donner ensuite un festin à son autel auquel il invite ce prince de ténébres. Le reste du repas se porte dans un jardin, où une troupe de corbeaux noirs paraît aussitôt de plein vol pour le dévorer. Lorsqu'ils craignent d'avoir offensé leur dieu infernal, ils lui sacrifient un coq blanc, à peu près comme les anciens païens à Hercule, à la Nuit, à Esculape, à Anubis (p. 105-106).

Mais les pratiques y sont surtout cruelles : comme chez Dulard, Boesnier, Madame Du Boccage, on y retrouve sacrifices humains et anthropophagie. La Baume en trouve trace presque partout, y compris chez les Romains et les Gaulois. Voici l'exemple de Macoco (le Maroc) :

Le roi et ses sujets sont anthropophages, c'est-à-dire mangeurs de chair humaine. Il a dix rois pour vassaux et commande à une si grande étendue de pays qu'on tue tous les jours dans son palais deux cent hommes, dont une partie sont des criminels et l'autre des esclaves de tribus. On apprête la chair de ces malheureux pour le dîner de ce prince et de ses courtisans, comme si c'était du bœuf et du mouton. On ne manque cependant, en ce pays-là, ni de provision ni de bêtes et c'est seulement par un raffinement de barbare délicatesse qu'on fait une boucherie si cruelle (p. 99).

Le récit est bien entendu au passé, mais les notes sont toutes au présent. En fait, elles ne décrivent pas le règne de Tibère, mais bien l'époque de l'abbé de La Baume. La faiblesse de Jésus n'est pas celle, passagère, du Christ volontairement livré au Tentateur. L'accumulation de pratiques inhumaines, attestées sur tous les continents, rend particulièrement obsédantes la puissance et la présence démoniaques. C'est une présence envahissante et presque étouffante. Dans cette vision quasi hallucinée, la Chrétienté apparaît comme un îlot assiégé de l'univers.

Cet encerclement n'est pas seulement géographique. Les démons sont partout, dans les airs et dans la terre. Quand le Christ traverse le lac de Tibériade, Satan s'envole vers le « Prince de la puissance de l'air ». Il traverse un paysage qui rappelle le chaos décrit au Chant II du *Paradis perdu*. La Baume essaie simplement de donner une note d'explication scientifique :

Entre cet espace immense qui sépare le ciel empyrée, brillant séjour du Très Haut et la Terre, humble demeure de l'homme, est une région moyenne, où le froid et le chaud se font une guerre perpétuelle [...] C'est là où l'action subite du froid comprime en nuages épais ces vapeurs grossières que le soleil élève par attraction, et charge d'humide et de chaud, et qui du soufre subtil de la terre forment dans leur sein ces globes de feu toujours prêts à s'enflammer par antipéristase et d'où au moindre choc des nuées errantes sur nos têtes, partent les éclairs, la foudre et le tonnerre... (t. II, p. 4-5).

A partir de cet univers en conflit, si proche du Chaos miltonien, naît la vision fantastique : à chaque instant ce chaos guette notre monde, semblable à la tempête qui guettait le Christ. Car les puissances de l'air, maîtresses de ces forces chaotiques, sont toujours prêtes à venir à l'aide de Satan, et à obéir à ses injonctions. Leur rêve est de faire de l'ensemble de la terre un nouveau chaos, de tout confondre dans une destruction générale. Comme les démons américains, ces puissances ont un aspect flatteur, mais le clair de lune les montre sous leur véritable jour et découvre tout un monde hostile et destructeur :

Les couleurs nuancées fuient à l'approche de la nuit ; et la lune qui monte sur son char d'argent pour présider au silence et aux étoiles, réforme les variations du jour par l'uniformité de sa lumière, et ne laisse plus distinguer le vaste palais aérien que sous la couleur d'argent bruni. Là sont répandus mille et mille démons, les uns sous la forme de zéphirs légers et perfides qui portent les odeurs suaves de la terre au trône du souverain de l'air et n'en rapportent aux malheureux humains que des souffles contagieux ; les autres, esprits follets, se jouent des mortels sous l'apparence de fantômes, de chimères bizarres, de cavaliers ailés et armés qui se livrent des combats dans les airs ; quelquefois ils se présentent sous l'aspect de comètes sinistres chargées d'annoncer la colère divine aux habitants de la terre, et de verser sur eux les orages, les pestes, les guerres et la famine, tous fléaux qu'enfanta le péché d'accord avec la malice des hommes, et qui entrent dans les trésors cachés de la vengeance céleste. Tels sont les esprits malins qui voltigent sans cesse dans l'empire du monarque de l'air ; prêts à troubler toute la nature au premier ordre, ils ne cherchent que l'occasion d'un bouleversement général pour confondre la mer la terre et l'air et n'en faire qu'un nouveau chaos (t. II, p. 17-18).

Notre monde n'est pas seulement menacé par les puissances d'en haut. Le texte exprime aussi la crainte de le voir ruiner par en-dessous.

Le feu central n'est pas une simple convention du paysage infernal : aux mains des puissances maléfiques, il peut à tout moment entraîner d'immenses catastrophes :

Quelquefois ce feu central agitant violemment les entrailles de la terre, elle enfante, avec autant de bruit que de célérité, des montagnes au milieu des plaines ; et quelquefois dévorant toute la concavité des montagnes, on les voit s'engloutir tout à coup, et ensevelir avec elles des villes entières dans des gouffres épouvantables (t. IV, p. 47).

Dans ce texte se mêlent inextricablement souci d'explication scientifique et mythes : le feu central est l'explication couramment donnée aux phénomènes sismiques. L'*Encyclopédie* par exemple, note l'existence de feux souterrains et le risque d'embrasement qu'ils représentent. Mais la théorie du feu central donne naissance à des spéculations qui n'ont plus grand-chose de scientifique. Dans un *Mémoire sur la Théorie de la Terre*, Bourguet considère que « ce feu consume actuellement la terre », que « l'effet de ce feu va insensiblement en augmentant » et qu'il continuera de même jusqu'à ce qu'il cause l'embrasement dont les anciens philosophes ont parlé <sup>61</sup>. Derrière la pensée scientifique apparaît le vieux mythe de la fin du monde, si présent dans la *Christiade*, et dont on sait par ailleurs qu'il va souvent s'exprimer dans la deuxième partie du siècle <sup>62</sup>. L'originalité de La Baume est de lier cette vision sombre à

61. *Encyclopédie*, t. VI, p. 612-613.

62. Voir notamment *The Preromantic Imagination of L.-S. Mercier* de H. F. Majewski p. 29 sq.



une mythologie démoniaque de type miltonien. Nous verrons du reste que pour lui ce sont les mouvements convulsifs de Satan qui causent les secousses telluriques, qui deviennent ainsi le complément logique de la bestialité et de la barbarie. Une telle vision exprime la même angoisse en face de toutes les forces qui encerclent et menacent la Chrétienté.

On chercherait en vain des souvenirs du paradis terrestre dans un univers à ce point en proie à la redoutable activité démoniaque. Ainsi dans le *Mexique Conquis* on ne trouve pas trace de l'aspect paradisiaque de l'Amérique. Ce que la nature américaine peut avoir d'hospitalier, la facilité de vie qu'elle permet, sont transformés en piège incitant à la lubricité : le « dieu de la volupté », profitant de la mollesse d'une population très enfantine, y renouvelle les « impuretés de Babylone »<sup>63</sup>. L'Inde décrite par Dulard non plus n'a rien d'édénique. A la barbare religion dont nous avons vu la description s'ajoutent de terribles fléaux déchainés par les démons, en particulier la peste qui ravage Travancor et qui détruirait le royaume sans le secours du Ciel<sup>64</sup>. Le jardin d'Eden, à la recherche duquel étaient partis certains voyageurs du 16<sup>e</sup> siècle, n'a plus rien de paradisiaque. Dans la *Christiade*, Satan en quête de l'arbre du Fruit défendu finit par découvrir le lieu qui fut le Paradis terrestre :

Au lieu de ces allées pompeuses qui servaient de promenade aux enfants de Dieu, chef-d'œuvre de ses mains, au lieu de ces cabinets de verdure qui offraient un agréable asile contre les ardeurs de midi à Adam, à Eve, et aux hôtes angéliques qui venaient fréquemment les visiter, il ne vit qu'un terrain scabreux, et d'affreux précipices ; que des tanières, retraites d'animaux sauvages ; au lieu de ces parterres de fleurs qui parfumaient sans cesse les airs d'odeurs nouvelles à l'ordre des zéphirs légers, il ne vit que des ronces et des épines, et des plantes empoisonnées ; au lieu du chant mélodieux des oiseaux qui formaient des concerts ravissants, au lever de l'aurore lorsqu'elle ouvrait ses pavillons de rose, il n'entendit que des cris, et les hurlements des bêtes féroces... (La *Christiade*, t. IV, p. 36).

Désert rocailleux et desséché, symbole de ce qu'est devenu le monde sous le règne des démons. Dans le *Paradis perdu*, le jardin d'Eden est détruit par l'eau. Milton n'a pas voulu clore le Paradis terrestre et le faire rester là, lieu inaccessible et ignoré. Réduisant à néant les spéculations et les quêtes des voyageurs et des érudits, Michel annonce à Adam au Chant XI l'écroulement de la montagne paradisiaque, minée par les eaux au moment du Déluge, entraînée par le « grand fleuve » et devenue à son embouchure une bande de terre saumâtre :

... then shall this Mount  
Of Paradise by might of Waves be mov'd  
Out of his place, pusht by the horned flood,  
With all his verdure spoilt and trees adrift  
Down the great River to the op'ning Gulf,  
And there take root an Iland salt and bare...  
(P.L., XI, 829-834.)

Dans la *Christiade*, au contraire, c'est le dessèchement qui a accompli cette destruction. La menace ne vient pas d'une nature trop féconde : le paradis n'est pas perdu par son exubérance, il l'est par le feu.

63. La *Colombiade*, nous l'avons vu, est toute différente sur ce point.

64. *Etablissement*, p. 53.



Pendant que se prépare la crucifixion de Jésus, les démons-forgers redoublent d'activité. Satan cherche l'arbre du Fruit défendu pour en faire le bois de la Croix du Christ. Toutes les puissances maléfiques que nous venons de voir, celles de l'air, celles du monde souterrain et celles de la terre réunissent leurs efforts contre Jésus. Dans un passage dont le ton fait penser souvent à la *Fin de Satan*, La Baume montre les démons rassemblant les différents instruments du supplice. Il fait tailler la Croix dans l'arbre de la Faute, et d'une manière plus curieuse — mais nous restons dans la cohérence du mythe du feu destructeur — fabriquer la couronne d'épines avec le Buisson ardent dans lequel Dieu apparut à Moïse.

Ce buisson dont les épines surpassent en grosseur et longueur les pointes de tous les buissons que la terre produit, depuis le jour qu'elle enfanta des ronces dans le champ de l'homme coupable ; ce buisson brûlait encore depuis quinze siècles sans se consumer... (La *Christiade*, t. IV, p. 41).

Et les noires forges infernales façonnent les autres instruments, lances, clous, et même l'or de la trahison de Judas. Tout ce déchainement d'activité trouve son apogée au moment où ces démons tourbillonnent autour de Jésus sur la Croix. Satan les appelle :

A cette voix qu'ils connaissent et qu'ils respectent, tous les esprits infernaux qui habitent les antres ténébreux du brûlant Tartare, ceux qui occupaient encore des temples, et qui continuaient à s'ériger en dieux des nations dans de froids simulacres, ceux qui président aux forêts, aux eaux, aux montagnes, ceux qui errent dans les concavités souterraines de la terre et y manient les éléments et les métaux à leur gré, ceux enfin qui tenaient encore le conseil sur le Liban, tous généralement arrivent en foule, et remplissent la vaste immensité de l'air. Belzébuth, Béliel, Moloch, les principaux en dignité après Satan, courent se ranger à côté de ce chef audacieux, qui enflé d'une victoire prétendue, prenant pour siège une nue, leur parle... (t V, p. 407).

Cette agitation frénétique de l'Enfer, entourant de tous côtés le Christ en croix, est de nouveau une de ces visions hallucinées qui résume toutes les peurs dont nous avons parlé. Bien sûr, les démons ne remportent qu'une « prétendue » victoire : leur action ne sert qu'à rendre plus éclatant le triomphe de leur Adversaire, et les Anges, retenus par Dieu jusqu'à la fin de l'épreuve de Jésus, fondent sur eux et les mettent en déroute. Mais leur règne sur la terre n'est pas terminé, malgré la venue du Christ, et le paradis n'est que très précairement reconquis. Il l'est encore beaucoup moins chez La Baume que chez Milton. L'Anglais n'est préoccupé que du « paradis intérieur », tandis que pour La Baume, il n'y a point de paradis tant que le démon reste puissant. A la fin de la *Christiade*, Satan est une nouvelle fois précipité dans l'abîme, mais nous apprenons que les « décrets éternels » vont le délier une nouvelle fois<sup>65</sup>. Nous avons vu aussi qu'il y a toute une partie du monde dont il n'a jamais été chassé. Seul le petit cercle de la chrétienté échappe en partie à son pouvoir, mais les luttes y sont à tout moment renouvelées, les menaces plus pressantes que jamais, les démons plus insinuants, et ils trouvent des alliés. Encerclé géographiquement, encerclé idéologiquement, on comprend que l'abbé de La Baume ait ressenti avec an-

65. La *Christiade*, t. VI, p. 27.

goisse la fragilité de son univers. Il présente sa *Christiade* comme une entreprise de défense, et considère que Milton est de son côté. Au fond, ce que selon lui Voltaire reproche au poète anglais, dans le texte que nous citons plus haut, c'est « d'avoir fait triompher Dieu des vains efforts des démons ». Voltaire est du parti du diable, et il le sait. Contre lui, l'épopée chrétienne dénonce les hérésies du siècle — spinozisme, théisme, déisme — et le Christ conquérant, qui « fera triompher la *Christiade* »<sup>66</sup>, trace la voie d'un nouvel héroïsme.

### III. L'HÉROÏSME ÉPIQUE

« Les armes et le héros », tel fut le premier sujet de l'épopée, et une conception de l'héroïsme est liée nécessairement à toute entreprise épique. Dans le *Paradis perdu*, nous l'avons déjà rappelé, plusieurs conceptions de l'héroïsme se combattent : faux héroïsme de Satan, héroïsme éclatant d'Abdiel, héroïsme lentement appris dans la faute et la douleur par Adam. D'Abdiel nous ne parlerons pas : il n'est guère question de lui chez nos auteurs, mais Adam et Satan jouent l'un et l'autre un rôle dans nos épopées, bien qu'ils fournissent rarement des modèles d'héroïsme.

#### 1. Refus de l'héroïsme satanique.

##### a. Grandeur de Satan.

Dans le traitement du personnage de Satan, l'exemple du *Paradis perdu* est évidemment prépondérant, et le prince de l'Enfer joue dans chaque épopée un rôle important et largement imité de son homologue anglais. Mais n'oublions pas non plus que le Diable n'est pas une simple fiction littéraire. Nos auteurs catholiques croient en son existence, et l'abbé de La Baume affirme hautement cette croyance dans son *Discours préliminaire* : « Toutes ces choses sont des réalités et non des fictions » (p. 128), écrit-il à ce sujet. M. Max Milner a bien étudié cette croyance et ses limites à l'époque qui nous occupe<sup>67</sup>. Même si la crainte du Malin est beaucoup moins vive que pendant les siècles précédents, il reste très présent dans les imaginations, et M. Milner note que « ce que le diable perd dans le domaine de la croyance, il le gagne dans celui de l'imagination ». Sa figure littéraire est donc soutenue par tout un substrat mythique qui va se mêler aux souvenirs du *Paradis perdu*. Mais Satan est tout autre chose que le Diable : il doit à l'épopée miltonienne sa stature héroïque et sa place éminente. L'image de Satan, remis en apparence des souffrances de sa chute, siégeant sur son trône étincelant de perles et d'or dans une splendeur qui lui fait surpasser celle des plus grands rois, a frappé nos auteurs d'épopée. Malgré les critiques suscitées par ce trop beau rôle donné au Démon, ils ont imité Milton et transformé ainsi l'image littéraire du Diable, mais ils ne l'ont pas toujours fait sans réticences.

L'Enfer, nous l'avons vu, est de structure monarchique. Satan en est

66. *Discours préliminaires*, p. 221.

67. *Op. cit.*, Chapitre I.

le roi, chef d'un immense état et il a la dignité, le langage et le pouvoir d'un roi. Il convoque le Conseil de sa propre autorité et peut même, comme dans *l'Etablissement*, lui faire part de sa décision sans lui demander son avis. Celui qui « osa défier l'Eternel » (p. 33). prononce le discours d'un maître. L'empire est son empire, les démons qui l'entourent ses sujets, et il présente le combat qui se prépare comme une sorte de combat singulier entre lui et le « Dieu du Ciel ». Il obtient sans mal l'accord des autres démons. Dulard se souvient ici du moment de joie qui termine le concile infernal dans Milton, et négligeant (ou ignorant) les critiques provoquées par cet apparent soulagement des souffrances infernales, reproduit le même mouvement :

Ainsi du noir séjour parla le souverain,  
Le sénat infernal applaudit aux desseins.  
Des transports d'allégresse à grands bruits éclatèrent.  
(P. 37.)

Cette allégresse marque le complet triomphe du « monarque des Enfers ». Mais il doit son prestige davantage à ses talents de chef qu'à ses talents oratoires. Boesnier montre son courage et son esprit de décision. Quand la flotte de Cortès vient menacer son empire, il agit immédiatement :

Sans perdre de temps à se plaindre ou à délibérer, le monarque des enfers s'élève au-dessus de l'atmosphère, il voit la flotte et le danger qui le menacent, et n'en est point abattu. Il se détermine à rassembler les chefs et les milices de son empire. Son courage et sa fierté semblent s'accroître dans cet extrémité : il veut paraître avec éclat au milieu de la troupe infernale (*Le Mexique conquis*, p. 28).

Il est lui-même, on le voit, soucieux de son prestige princier, prestige qui se retrouve dans le *Messie*, rehaussé par sa victoire sur l'homme. S'adressant à Adam, Dubourg souligne l'aspect triomphal du « fier Satan » :

Son trône s'élevait aux dépens de ta gloire :  
Chaque instant augmentait les fruits de sa victoire,  
Il semblait insulter aux oracles divins...  
(*Le Messie*, p. 10.)

Mais c'est sans doute dans *Josué* que Satan a le plus de grandeur : sa « tête altière », son « front étincelant », lui permettent de dominer ses pairs du regard, et de leur faire sentir son pouvoir :

D'abord jetant sur eux un regard qui leur marque  
D'un inflexible orgueil le courroux indompté...  
(*Conquête*, t. II, p. 7.)

Il a gardé presque tout l'éclat de sa nature angélique, au point que, quand il remonte dans l'Empyrée, on le prend pour un « chérubin superbe ». Il peut même parler à Dieu d'égal à égal, et Dieu répond sur le même ton, puisqu'il commence son discours par ces mots : « Je te comprends, Satan » (p. 21). Ce ton de dialogue familier, emprunté au *Livre de Job* (Satan vient proposer à l'Eternel d'éprouver Josué comme il propose d'éprouver Job dans l'Ancien Testament), transposé dans une

épopée, et mêlé aux miltoniennes splendeurs sataniques, fait du Démon un héros éclatant.

b. *Un éclat voilé.*

L'éclat hérité du Satan de Milton est pourtant toujours atténué : les critiques suscitées par le Satan du *Paradis perdu*, de Dryden au Père Routh, et le fait que l'action de toutes ces épopées est chronologiquement plus éloignée de la chute des anges et donc de la splendeur originelle de Lucifer, amènent sans doute cette modification dans le traitement du personnage. Rappelons que l'épopée miltonienne nous fait assister à une progressive dégradation de Satan. Le beau héros du Concile infernal devient au dixième Chant, dans une seconde assemblée des démons qui est une sorte de caricature de la première, une brute animale incapable de proférer autre chose que des sifflements et qui rampe sur le sol<sup>68</sup>. Mais Satan est par essence protéiforme : nos auteurs ont choisi d'en faire un portrait moral dans lequel se retrouve l'ancien prestige de Lucifer en même temps que les marques de toutes les épreuves qu'il a subies depuis sa chute, en mettant ces dernières en évidence.

Le Démon n'a plus son assurance d'autrefois. Dans l'*Etablissement*, les défaites passées font pressentir, dans l'apparence même du chef des Enfers, la défaite prochaine :

Assis sur un trône enflammé  
Satan à leurs regards montre un front alarmé.  
Ce n'est plus cet air fier, cette audace guerrière  
Qu'il fit briller aux yeux de son armée entière ..  
Ce trouble, cet effroi gravé sur son visage,  
De quelque grand revers leur semble le présage.  
(P. 33.)

Le même sentiment d'un échec renouvelé accable le Satan du *Messie* au moment où il affronte l'armée des Anges :

En secret cependant il prévoit sa défaite,  
Le bras de son rival alarme son grand cœur,  
Il reconnaît en lui son maître et son vainqueur ;  
Tout l'effraie à la fois, il gémit, il frissonne,  
Son orgueil disparaît, sa force l'abandonne...  
(P. 46.)

Ce pressentiment de la défaite est, dans le texte que nous venons de citer, lié à un sentiment de culpabilité. Satan se rend compte de la vanité de son combat, et regrette de l'avoir entrepris. C'est un personnage rongé par le désespoir qui va au-devant de l'échec :

Tout l'effraie à la fois, le remords qui l'opprime  
A ses yeux égarés sans cesse offre son crime :  
L'orgueil seul en son cœur étouffe ses sanglots,  
Il menace, il pâlit...  
(P. 29.)

Dans la *Conquête*, ce désespoir est encore plus marqué : quand il retour-

68. Cf. *P.L.* X, 511-519.



ne à son séjour originel et revoit tout ce qu'il a perdu, son orgueil ne peut pas l'empêcher de pleurer :

Mais sitôt qu'il revoit les portiques célestes,  
Objets si différents de ses cachots funestes,  
Il reconnaît le prix des biens qu'il a perdus :  
La tristesse se peint dans ses regards confus ;  
Et, malgré tout l'orgueil qui combat ses alarmes,  
De son œil plus sincère il s'écoule des larmes [...]  
Et, s'il eût pu changer, flétri par ses disgrâces,  
Il serait à l'instant retourné sur ses traces.

(*Conquête*, p. 19-20.)

Mais gardons-nous de tout rapprochement avec le romantisme : ce Satan au bord des larmes ou en pleurs n'est pas considéré avec sympathie. Il est pleinement responsable de son malheur. La description des tourments de Satan a amené Dubourg à faire une imitation qui est presque une paraphrase du fameux monologue de Satan arrivant dans le jardin d'Eden au début du Chant IV de l'épopée anglaise :

La flamme me dévore et le remords me tue :  
Point d'espoir, point de paix. Tout m'effraye en ces lieux :  
L'image de mon crime est toujours sous mes yeux.  
C'est lui qui m'a chassé du céleste héritage.  
Pour me venger du Ciel, j'attaquai son ouvrage ;  
Indigne et triste fruit de mes travaux pervers :  
Sans adoucir mes maux, j'ai perdu l'univers.  
Qu'avaient fait contre moi les enfants de la terre ?  
Cruel, à quoi te sert leur culte téméraire ?  
Dans l'univers séduit ton nom déifié  
Du livre de l'espoir est pour jamais rayé.  
Idole de l'erreur, dieu né de l'artifice ;  
Triste immortalité, mon plus cruel supplice.  
Réflexion terrible, éternelle douleur !  
Vengeance, désespoir, seconde ma fureur.  
Incapable d'aimer, livrons-nous à la haine...

(*Le Messie*, p. 14.)

Mais ce monologue, dans le *Messie*, n'est que la constatation par Satan de son erreur, tandis que dans le *Paradis perdu*, il marque une étape de l'endurcissement dans le mal. La dialectique qui amène Satan, dans sa fausse logique et son abandon aux passions, à renoncer de lui-même à toute espérance et à confirmer sa damnation par le choix volontaire du mal et l'inversion de toutes les valeurs, s'exprime par le déchirement d'un désespoir sec, bien loin du repentir et des larmes. La triple pâleur de son visage, opposée au triple éclat de la Trinité divine, exprime cette trinité passionnelle qui est celle de la colère, de l'envie et du désespoir. Tandis que l'obstination dans le mal du Satan de Dubourg n'a pas de raisons très claires. Satan n'est pas vu de l'intérieur, même quand il est censé exprimer ce qu'il ressent de plus secret. Dans le *Paradis perdu*, le lecteur peut sympathiser avec Satan, qui est la part de la damnation dans chacun, et c'est à partir de cette compréhension que le lecteur peut vraiment prendre parti dans ce qu'est d'abord un combat intérieur. Ici au contraire Satan est à priori rejeté dans le camp adverse, et son malheur est contemplé avec satisfaction comme le châtiment mérité de son orgueil. La fiction sur laquelle reposent toutes ces épopées, qui est celle de la lutte de deux empires, trouve ici toute sa signification : Satan est le

chef de l'empire ennemi, et c'est bien ainsi qu'il est traité. Aucun de nos auteurs ne peut être soupçonné d'attirance pour le Malin.

Un d'eux va jusqu'à prendre la parole pour l'invectiver. Dubourg, au moment où le Concile infernal a pris sa résolution, oublie que dans sa *Préface* il a condamné les interventions personnelles de l'auteur dans une épopée, et laisse parler son indignation en réponse à la malice diabolique :

Monstre affreux, crois-tu donc que le Souverain Etre  
En tel état qu'il soit, cesse d'être ton maître ?  
Tu devrais bien au moins, instruit par tes tourments  
De ton premier orgueil te rappeler les temps !

(Le *Messie*, p. 24.)

Son prestige n'est que celui du tyran, et encore du tyran illégitime. Comme tout tyran, il est abandonné dans la défaite et se retrouve seul dans le désarroi :

Il voit que ses projets ont passé sa puissance  
Ses suppôts rebutés dans un morne silence,  
Portent déjà sur lui des regard méprisants,  
L'abîme retentit de ses mugissements.  
Son rival glorieux, le mépris de ses frères,  
Ne laissent à sa voix que des plaintes amères ;  
Sa colère s'exhale en soupirs superflus,  
Il blasphème, il se trouble, et ne se connaît plus...

(P. 54.)

Son inquiétude, sa solitude sont exactement celles du mauvais roi que Dubourg oppose, dans son esquisse de l'histoire de l'humanité, au prince légitime :

Environné par tout un peuple d'assassins,  
Du sang des malheureux il souillera ses mains.  
Sans repos, sans amis, inquiet, indocile,  
Maître du monde entier, il sera sans asile.

(P. 71.)

Satan, dans la vision progressiste de Dubourg, est le contraire du souverain éclairé, et par là même son pouvoir est illégitime : c'est celui d'un factieux. Ce caractère du pouvoir infernal est souligné par une scène dans laquelle, se souvenant peut-être du serment des ligueurs de la *Henriade*, Dubourg fait prêter aux chefs des démons un serment infernal :

Cependant au milieu de la noire assemblée,  
Par l'ordre de Satan une table est dressée :  
Deux ministres zélés y portent à l'instant  
Des forfaits de l'enfer le volume effrayant.  
A l'exemple du chef, bientôt chaque génie  
Sur le livre infernal porte la main impie,  
Il jure d'accomplir ses noirs engagements,  
Et l'Enfer retentit de leurs affreux serments.

(P. 25.)

Ce pacte diabolique a donc avant tout une signification politique. Pour Dubourg, Satan est le symbole de tout ce qui s'oppose au progrès des lumières : c'est par la lumière, nous le verrons, qu'il sera finalement vaincu. Mais cette réduction de Satan à une sorte d'allégorie politique,

le prive de toute vie propre, et ramène le personnage à une existence purement abstraite.

### c. *Un pantin bestial.*

Le Satan de la *Christiade* a davantage de présence : l'abbé de La Baume a une vive conscience, nous le savons, de la puissance satanique. Mais il n'accepte pas entièrement l'image miltonienne du Satan en majesté. Le trône de Satan, dans le Concile de la *Christiade*, n'est qu'un tronc d'arbre plus élevé que les autres, que ni diamant ni or ne viennent orner. Bien plus, les démons ont été défigurés dans leur chute, et Satan reconnaît, dans les premières paroles qu'il leur adresse, leur dégradation :

Puissances infortunées, Trônes injustement dégradés, Principautés ténébreuses, autrefois le plus bel ornement de la Cour céleste, et que je vois avec une douleur toujours nouvelle défigurés sous ces formes horribles auxquelles notre ennemi nous a assujétis par sa victoire... (t. II, p. 161).

Ce rappel du début du discours du Satan miltonien fait un peu la leçon à Milton, soupçonné d'être trop complaisant envers Satan. Et la mention des « formes horribles », que les démons se sont vu imposer, attire l'attention sur l'aspect physique de Satan, que les autres épopées laissent dans le vague, mais que la *Christiade* tente de décrire. L'image de Satan s'y forme à partir du *Paradis perdu*, mais s'en écarte assez vite. La première apparition du prince des démons a lieu sur les monts du Liban : Satan s'y trouve prostré quand le tonnerre divin, au moment du baptême du Christ, le réveille. Il commence par « lever audacieusement son front encore cicatrisé par la foudre dont jadis l'Eternel l'avait frappé » (t. I, p. 17). Puis il se met debout, déployant une taille gigantesque :

Il se lève : sa stature énorme surpasse en hauteur les cimes de Sanir et d'Hernon, et d'un seul de ses regards mesurant toute la surface de la terre, il en compte les royaumes et les empires ; il vit distinctement tout ce qui se passait dans le Jourdain ; il le vit, et la rage dans le cœur, prenant son vol, il s'abattit sur les bords du fleuve (t. I, p. 18).

On a reconnu, dans un tout autre contexte, le mouvement même de l'apparition de Satan dans Milton : l'énormité, le redressement, le regard jeté avec acuité sur ce qui l'entoure, l'envol pour aller s'abattre sur le bord du fleuve. Mais Satan n'a pas ici, quand il est debout, la posture héroïque du Satan miltonien : ses ailes sont « inégales et lugubres », et n'ont rien d'angélique. C'est que les ailes qu'avait Satan, quand il était un habitant du Ciel, lui ont été coupées par Michel au moment de la bataille céleste, et elles figurent comme trophée dans l'arsenal des Anges. Son énormité n'est pas celle d'un géant de la Renaissance, mais celle d'un monstre. La Baume va du reste jusqu'à lui donner une corne : il attribue à Jésus sur la Croix ces paroles d'un Psaume de David : « *Salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam* »<sup>69</sup>, et considère que ces monstres cornus qui volent autour de

69. Psaume XXII, 22.

la Croix sont Satan et les autres démons. Une forme de Diable bien différente de l'image miltonienne se dessine : c'est le diable à la fois malin, bestial et borné, des anciennes croyances populaires. Le Satan de La Baume aime être adoré sous la forme d'un singe :

Il n'y a point d'animal sous la forme duquel le diable ait voulu être adoré et qu'il ait choisi avec plus de complaisance que celle du singe (t. I, p. 99).

Nous rejoignons ici la vision d'ensemble de l'activité démoniaque de La Baume. A cet égard la scène du Démoniaque interprétée par La Baume est significative. Au lieu des démons de l'Evangile, il imagine que c'est Satan lui-même qui pour éprouver Jésus a pris possession du Démoniaque :

A l'approche du Fils de l'Eternel, le démoniaque qui vomissait le feu et la flamme devient sept fois plus furieux ; tel un taureau qu'on traîne à l'autel, lié par les cornes, tel le démoniaque redouble ses hurlements ; les tristes échos des monuments poudreux les répètent avec horreur ; les froides cendres des morts en sont troublées jusque dans leur sombre demeure ; et les antres des montagnes, dont la concavité se remplit de ces cris affreux, leur répondent par de longs mugissements. Alors profitant du trouble et de la consternation générale, l'implacable ennemi du genre humain s'avance sur l'homme-Dieu, content de le réduire...<sup>70</sup>.

La scène prend une ampleur immense, et le gigantisme de Satan prend ici un autre sens : il rejoint la vision de l'encerclement démoniaque caractéristique de la *Christiade*. Satan rappelle la chaotique bestialité qui encercle l'univers et se fond en elle. Ses perpétuels changements de forme, plus nombreux et plus marqués que dans le *Paradis perdu*, sont le signe de son peu de consistance, et la dernière image que nous avons de lui, à la fin de l'épopée, montre cette fusion du personnage dans les forces obscures qui travaillent le monde. Après la Crucifixion, l'armée des Anges s'est jetée sur les démons et les a de nouveau précipités en Enfer. Le Christ et Pierre voient Satan après cette nouvelle chute, masse gigantesque emprisonnée au centre de l'Enfer :

L'ennemi de Dieu et de l'homme, proscrit et précipité, gît au centre de cet horrible séjour, sous d'affreuses montagnes qui l'accablent sans couvrir entièrement son corps énorme, noyé dans les eaux et dans les feux. Les mouvements qu'il fait pour se débarrasser de ces insupportables fardeaux causent de furieux tremblements dans cette terre maudite (t. VI, p. 52).

Cette vision de Satan est plus dantesque que millonienne, mais nous sommes très loin de l'Enfer ordonné de la *Divine Comédie* : Satan est ici au centre du chaos du monde, activant ce chaos et en même temps absorbé par lui. Il occasionne les mêmes tremblements de terre que le feu central, il est feu central, obscure personnification de cette inquiétude diffuse dans la *Christiade* devant les menaces de fin de monde.

On ne trouve aucune trace, donc, chez nos auteurs, de l'ambiguïté dans le traitement de Satan dont on a pu accuser Milton. Ni républicanisme, ni fascination de la révolte. Le Diable ne peut donner aucun modèle d'héroïsme, même si c'est un faux héroïsme. Il n'est guère que

70. P. 166-167. Pour la scène dans les Evangiles, voir surtout *Marc*, 5, 1-17.



Bérault-Bercastel pour tenter de reprendre les formes de l'épopée homérique, et nous montrer des combats dans lesquels s'affrontent le camp de Josué qui a l'appui actif des Anges et celui des infidèles secourus non moins activement par les démons. Il y a là quelques souvenirs de la guerre des Anges miltonienne, au moment où le « noir Chérubin » fait voler sur le camp ennemi

De rocs entre-heurtés des tourbillons poudreux.  
(*Conquête*, t. II, p. 273.)

Mais même dans ce texte Satan n'a jamais l'illusion de la victoire. Il peut lutter contre les hommes, mais ne saurait résister aux Anges. L'inégalité du combat est soulignée par le fait que les Anges réservent à Josué l'honneur de poursuivre et de blesser Moloch, et le commentaire que fait Bérault-Bercastel dans une note montre tout ce qui le sépare d'Homère (et de Milton) :

Les lecteurs d'Homère s'apercevront facilement que son *Iliade* a fourni à notre poète l'idée de cette blessure ; mais on peut dire que cette fiction est beaucoup plus heureuse que dans le poète grec, tout admirable qu'il est. Celui-ci fait blesser Mars et Vénus par Diomède, c'est-à-dire des Divinités par un simple mortel, ce qui est non seulement impie, mais peu vraisemblable. Ici c'est un homme protégé du Ciel qui humilie les Puissances Infernales : rien que de raisonnable et de très religieux (t. II, p. 267).

Ni les hommes, ni les Diables ne peuvent menacer les Puissances célestes. Si bien que dans toutes nos épopées, l'acharnement de Satan dans son combat apparaît comme une sorte de répétition maniaque vouée au même échec quasi instantané. La victoire des Anges — ou de Dieu — est automatique. Le schéma est à chaque fois le même : l'Enfer fomenté un complot longuement élaboré, et il suffit d'un geste ou d'un regard pour que tout s'effondre. Ainsi dans la *Christiade*, dans le passage que nous avons cité un peu plus haut, Satan prend l'apparence affreusement menaçante du Démoniaque, que rien ne semble capable de contenir. Cependant à peine le Christ paraît-il que Satan est terrassé sans le moindre combat.

...l'implacable ennemi du genre humain s'avance sur l'homme-Dieu, content de le réduire, mais à l'instant terrassé au pied du divin Héros, il se voit forcé de le reconnaître pour son dieu et de l'avouer son vainqueur (t. I, p. 167).

Le même mouvement se retrouve un peu plus loin : Satan suscite, pour empêcher le Christ d'aller en Galilée, une énorme tempête sur le lac de Tibériade, et cette tempête, qui se déchaîne pendant que le Christ est endormi sur le bateau en perdition, a quelque chose de monstrueux et de surnaturel. Mais à peine le Christ s'éveille-t-il que d'un seul geste il apaise les vents et les flots et réduit à néant les efforts sataniques. Il en est de même pour toutes les entreprises du démon, et La Baume le compare au « Batave qui fait des digues pour contenir la puissance de l'océan ». Au moment de la Crucifixion, c'est uniquement parce que Dieu empêche l'armée des Anges d'intervenir qu'il peut s'imaginer remporter une victoire. Dès l'arrivée des Anges, tout tourne à sa confusion : il ne peut réussir que quand l'adversaire dort ou le laisse faire, et rien n'est plus éloigné de l'héroïsme que son obstination mécanique.

## 2. L'héroïsme aristocratique et la religion conquérante.

A partir du moment où est refusée à Satan toute stature héroïque, le problème de l'héroïsme, essentiel à toute épopée, se pose sur des données nouvelles. L'opposition entre l'héroïsme ancien (qui amène Milton à faire de Satan le modèle du héros des épopées de la prouesse guerrière) et un nouveau modèle d'héroïsme est essentiel au *Paradis perdu*, et l'héroïsme d'Abdiel et d'Adam suppose que soit dépassé celui de Satan. Dans nos épopées on sent bien la même hésitation devant l'héroïsme guerrier : Josué, Cortès ou Jeanne d'Arc se battent, bien sûr, mais l'accent n'est pas mis sur leur prouesse militaire. L'assistance que le Ciel leur donne est au contraire soulignée, et il est ainsi rendu clair qu'ils ne doivent leur vaillance qu'à leur piété. C'est donc dans toutes ces épopées, comme dans le *Paradis perdu*, un modèle du héros chrétien qui est recherché.

A propos de Xavier, Dulard rend très nette cette intention. En effet, dans l'*Etablissement*, saint François-Xavier n'a rien d'un militaire, et on ne le voit à aucun moment prendre les armes. Il persuade par la force de sa personnalité, et il émane de lui une lumière qui est toute sa puissance. Sa vertu est une bonne partie de son héroïsme :

Il était un disciple, un compagnon d'Ignace,  
Qui, saintement fidèle aux attraits de la grâce,  
S'était, par son secours, affranchi de ces fers,  
Dont le poids nous accable, et qui nous sont si chers.  
Xavier était son nom. Issu d'un sang illustre,  
De ses hautes vertus il tirait plus de lustre.  
Génie ardent, cœur noble, active charité,  
Mépris des vains honneurs, soif de la pauvreté,  
Humble foi, vie enfin mortifiée, austère :  
Ces sublimes vertus formaient son caractère.

(P. 23.)

On comprend que ce parfait jésuite ait été tout naturellement l'élu de Dieu pour la grande tâche qu'est l'évangélisation de l'Inde, et qu'il ne puisse aller que vers la victoire. Du reste Dulard n'hésite pas à affirmer la supériorité de son héros sur les autres héros épiques, et même sur un héros chrétien mais trop guerrier comme Godefroy de Bouillon :

Disparais devant lui, fameux héros du Tasse  
Dans ton pieux projet, ton intrépide audace  
Te fraya vers Solyme un sentier odieux.  
Tu détrônas un roi. Tu fis des malheureux.  
Par le sang, par les pleurs tu scellas ta victoire.  
Xavier est enflammé d'une plus noble gloire.  
Il fait, Ange de paix, la conquête des cœurs...

(P. 25.)

Cette opposition des vertus chrétiennes aux vertus héroïques et cet effort pour définir un héroïsme qui soit spécifiquement chrétien rappelle beaucoup l'entreprise miltonienne et la proclamation d'un nouvel héroïsme, aspect essentiel du *Paradis perdu*. Quand il s'agit d'affirmer la supériorité de son sujet ou celle de son héros, le ton de Dulard semble très inspiré de Milton. Mais là encore, si le point de départ est le même, le

résultat est tout différent, et l'héroïsme qui est exalté dans l'*Etablissement* n'a pas grand rapport avec celui, fait d'obéissance, de simplicité et d'amour, qu'a appris Adam à la fin de l'épopée anglaise<sup>71</sup>.

L'héroïsme du Xavier de Dulard n'est pas de ceux qui s'apprennent, et il n'a rien à voir avec l'humilité des dures tâches de la vie quotidienne et la petite obéissance de détail. Dès le début du poème, il est tout auréolé de la grâce divine et l'héroïsme émane, pour ainsi dire, de sa personne. La première rencontre entre Xavier et les peuples à qui il est parti porter la vérité chrétienne est à cet égard significative. Xavier arrive au moment même où ces peuples féroces sont sur le point de procéder à un sacrifice humain. A peine débarqué, Xavier, pour empêcher ce sacrifice, prononce un discours, mais ce discours tout ostentatoire, sans la moindre « captatio benevolentiae », semble fait davantage pour les heurter que pour les dissuader :

Peuple aveugle et cruel, quels Dieux adores-tu ?  
L'ouvrage de tes mains, une vile matière,  
Que les vers malgré toi réduisent en poussière.  
Le Mien créa les mers, et la terre, et les cieux.  
Il est le Roi des Rois, il est le Dieu des Dieux [...]   
De son fatal bandeau l'Erreur couvre vos yeux.  
C'est pour les dessiller qu'il m'amène en ces lieux.  
(P. 30.)

Il faut tout le pouvoir magique de la présence de Xavier pour qu'un tel discours puisse faire impression sur le peuple et amène « l'idolâtre » à changer d'attitude. Ce « je ne sais quel charme » agit par l'intermédiaire du roi de Travancor. Car, au contraire de ses sujets, qui sont surtout

Des hommes effrénés que l'on voit se livrer  
Au brigandage, au meurtre, à l'inceste, au parjure,  
Qui se souillent d'horreurs dont rougit la nature...  
(P. 28.)

le roi est un sauvage — c'est-à-dire un païen — vertueux. Mais Dulard s'empresse de marquer les limites de cette vertu. Il note d'abord combien elle est rare :

La nature offre en lui le spectacle trop rare  
D'un homme juste et bon, dans un climat barbare.  
(P. 28.)

Et il insiste aussi sur sa précarité :

Mais quoi ? cette Vertu qu'il aime constamment,  
Qu'est-elle ? Une vertu de pur tempérament,  
Un effort de raison où l'orgueil se décèle.  
Il ne peut mériter en agissant par elle...  
Cette fausse vertu, brillante aux yeux de l'Homme,  
N'est, aux yeux de la Foi, qu'un imposant Fantôme.  
(P. 31.)

Le ton légèrement polémique de ce texte montre son souci de répondre

71. P.L. XII, 561-570.

aux préoccupations de l'époque<sup>72</sup>. Mais ce roi semble avoir lui-même conscience de la faiblesse de sa vertu, car il est fasciné par Xavier et le discours de celui-ci :

Le roi même à Xavier tend une main propice,  
Et défend d'achever l'horrible sacrifice.  
Vers la ville il s'avance, il y rentre avec lui,  
L'admet dans son palais, lui promet son appui.  
Quel respect pour son Dieu dans son cœur vient de naître !  
Ah ! s'il n'est pas chrétien, il est digne de l'être.

(P. 31.)

Tout ceci finit, bien sûr, par une conversion.

Il est intéressant de noter que Dulard s'est, sur ce point de son histoire, écarté de son modèle. *L'Etablissement* s'appuie sur la biographie de saint François-Xavier par le Père Bouhours. Or, dans l'ouvrage de celui-ci, le roi ne se convertit pas, et ce « malgré ses sujets »<sup>73</sup>. Donc les rapports entre le roi et le peuple sont exactement à l'inverse de ceux que Dulard présente dans son texte. C'est que, de même que Xavier est d'un « sang illustre », il est conforme à l'image du héros dans *L'Etablissement* que celui qui parmi ces peuples sauvages soit le plus capable d'en approcher soit lui-même de haute naissance. On a sans doute remarqué dans les textes que nous venons de citer des réminiscences de *Polyeucte*. Elles n'ont rien de surprenant, puisque l'auteur se recommande de cette tragédie dans sa *Préface*, et nous reconnaissons bien dans *L'Etablissement* un héroïsme semblable. Comme dans *Polyeucte*, l'héroïsme aristocratique se sublime en héroïsme chrétien, et en même temps s'affirme plus souverain que jamais. Bien qu'il ne soit pas guerrier, le Xavier de Dulard n'en est pas moins dominateur, et le roi de Travancor le comprend bien, qui par sa naissance aspirait confusément à la même domination de soi et des autres, et qui en se faisant reconnaître par Xavier, entre dans le même ordre de la maîtrise. L'héroïsme n'est possible que dans un camp, et les rapports restent des rapports de domination.

L'image du Ciel, protecteur de Xavier, que nous présente Dulard est conforme à cet ordre. La Religion y joue un rôle important. Or, Dulard nous la présente comme une personne fort vindicative, plus soucieuse de puissance que de charité. Considérant que son « Trône » est ébranlé par l'Hérésie en Europe et qu'elle a bien droit à quelque compensation en Inde, elle monte au Ciel pour se plaindre des outrages faits à son pouvoir et faire valoir ses droits :

Ah, prêtez-moi, Grand Dieu, votre appui tutélaire,  
Et si Satan m'outrage aux bords européens  
Que je le foule aux pieds sur les bords indiens.

(P. 66.)

Le Christ, qui l'accueille, lui parle sur le même ton :

L'Homme-Dieu s'attendrit : levez-vous, chère épouse,  
Lui dit-il. De vos droits j'aime à vous voir jalouse.

(P. 66.)

<sup>72</sup>. Rappelons pour mémoire que la vertu des païens est un argument « philosophique » essentiel.

<sup>73</sup>. Dulard le reconnaît lui-même dans sa *Préface*, p. 16.



Il n'est donc pas étonnant que, quand cette Religion est personnifiée, ce soit en Souveraine parée de tous les attributs de sa puissance, « le diadème au front et le sceptre à la main », et environnée d'une nombreuse Cour. Du reste Dieu lui-même, tel que Dulard nous le présente, correspond à cet univers aristocratique.

Il est bien sûr impossible de dire dans quelle mesure Dulard a pu s'inspirer de la représentation de l'Empyrée qu'on trouve au Chant III du *Paradis perdu*, mais sa vision de Dieu et des Anges, comparée au Dieu-lumière de Milton et à l'harmonie musicale des Anges qui l'entourent, frappe par l'insistance qui est mise sur l'organisation hiérarchique de cette « Cour céleste ». Devant Dieu, les Anges sont « prosternés à ses pieds », et la Religion se présente en humble vassale. Comme dans le *Paradis perdu*, Dieu contemple les machinations de Satan et les commente, mais sur le ton d'un monarque offensé :

A l'exécution de ma Volonté sainte  
Satan vient de porter une nouvelle atteinte :  
Misérable ennemi qui m'ose résister,  
Rebelle que cent fois mon bras a su dompter.  
Ne sait-il pas assez jusqu'où va ma puissance ?  
Ne sait-il pas assez le poids de ma vengeance ?  
(P. 181.)

C'est le ton d'un Empereur de tragédie, et nous retrouvons l'univers cornélien. Le modèle suprême de l'héroïsme est conforme à l'image du héros et reflète idéalement celui-ci. C'est uniquement au nom d'une puissance supérieure que Xavier a renoncé à la puissance des armes, mais la volonté de maîtrise reste la même. Tout « conquérant évangélique » (p. 18), qu'il est, Xavier reste un conquérant pour une religion conçue avant tout comme instrument de puissance, et ainsi que pour Boesnier, prenant Cortès comme héros, il s'agit bien de conquête temporelle. La conversion du roi de Travancor est en même temps soumission, et le poème a bien une résonance colonialiste. C'est l'épopée du jésuite conquérant.

Comme on pouvait s'y attendre, Dulard se réclame de valeurs esthétiques que nous avons déjà rencontrées à propos du sublime aristocratique. Le sublime que vise son épopée est celui de la maîtrise. Dulard le dit nettement, quand il prend comme modèle le sublime cornélien. Or, Corneille est selon lui « fait pour être au-dessus des règles qu'il établissait, et pour les plier au sublime auquel il subordonnait tout » (p. 18). On reconnaît là le sublime souverain, dont nous avons dit qu'il est l'expression esthétique de valeurs aristocratiques : c'est le « je ne sais quel charme » de Xavier. Le sublime esthétique se confond avec le sublime moral dans cette conception d'un héroïsme au-dessus des règles du commun, exaltation de l'autonomie et de la puissance du maître. Ce qui dévalue Satan, c'est la défaite : dans les rapports de puissance qui s'établissent entre les deux camps, son principal tort est d'être le vaincu. Ce sont les marques du pressentiment de la défaite sur son visage qui l'empêchent d'atteindre le sublime héroïque. Dulard évite le piège dans lequel était tombée la tragédie de Tanevot : si dans la perspective de l'héroïsme aristocratique Satan devient facilement un héros, il ne peut pas l'être quand on fait de lui un personnage rempli

de crainte avant même le combat, et vaincu d'avance. Sur cette défaite, Dulard se garde du reste d'insister. Satan est plongé aux Enfers en trois vers :

L'Ange du Ciel, armé de la toute Puissance,  
Sur l'Ange ténébreux s'élance dans les airs,  
Le désarme, l'enchaîne, et l'abîme aux Enfers.  
(P. 54.)

Tout serait différent si l'image du héros aristocratique s'associait à celle de la défaite, et y puisait une sombre grandeur. Il faudra pour cela attendre la Révolution. Pour le moment, le héros doit être un vainqueur. En joignant valeurs religieuses et valeurs aristocratiques, l'épopée de Dulard n'est soucieuse que de très terrestres conquêtes.

### 3. *Adam et l'héroïsme bourgeois.*

Bien que l'action de nos épopées soit située beaucoup plus tard, presque toutes — chose normale puisqu'elles se mettent dans le sillage du *Paradis perdu* — trouvent un biais pour raconter l'histoire d'Adam. Dans l'*Etablissement*, Xavier catéchisant le roi de Travancor lui parle du Paradis terrestre et lui dit ce que fut le péché originel :

De ce vaste Univers cet homme établi Roi  
Vit la nature entière asservie à sa loi.  
Doué de la raison, libre en sa dépendance,  
Exempte de passions, respirant l'innocence,  
Vertueux sans effort, pouvant l'être toujours,  
Au sein des plaisirs purs il coulait d'heureux jours.  
Mais écoutant la voix d'une Epouse trop chère,  
Il fut d'une loi juste infracteur volontaire.  
Contre son Souverain par l'orgueil révolté,  
Il transmit son forfait à sa postérité.  
Dieu fut prompt à punir sa désobéissance,  
Et son juste courroux signala sa vengeance...  
(P. 46.)

Dulard reste fidèle dans ce résumé à l'optique de son épopée. Adam et Eve ne sont pas nommés, leur individualité disparaît au profit de l'histoire exemplaire d'un vassal révolté par faiblesse et promptement puni. Adam n'est pas un Maître, il rejoint l'homme moyen, soumis aux caprices conjugaux, et Dulard s'intéresse peu aux hommes ordinaires.

Dans le *Messie* également, nous trouvons l'histoire du premier péché, dans le récit complet des origines de l'univers que Gabriel fait à la Vierge Marie. Le résumé de Dubourg est moins sec que celui que nous venons de voir. Comme son modèle anglais, l'auteur s'attarde sur la tentation et sur le rôle de chaque personnage dans cette scène, mais à la différence de ce qui se passe dans le *Paradis perdu*, il imagine que Satan choisit le moment où Adam est endormi pour tenter Eve :

Le perfide Satan, sur un lit de fougère,  
Dans les bras du sommeil voit votre premier père ;  
Sa chère Eve, à l'abri des ardeurs du soleil,  
Sous un berceau de fleurs attendait son réveil.  
Dans ses désirs, alors réglés par l'innocence,  
Elle ne connaissait que les jeux de l'enfance...<sup>74</sup>.

74. Le *Messie*, p. 63. C'est l'ange Gabriel qui parle. Rien dans le contexte ne per-

Cette Eve enfantine, Adam endormi, telles sont les victimes de Satan. Pour quelle raison Eve suit-elle Satan ? La seule que les flatteries du Tentateur font entrevoir est la vanité. Je ne dis pas l'orgueil, car comment cette femme qui ne connaît « que les jeux de l'enfance » peut soudain être sensible au désir de dépasser sa condition et de devenir un dieu est une chose qu'aucun élément du texte ne permet de comprendre. Cette ivresse que rien n'annonce reste mystérieusement frivole. Voici comment est décrit l'acte d'Eve :

Eve oublie à la fois Dieu, devoir, et raison,  
Et dans sa folle ivresse avale le poison.  
(P. 64.)

Quant à Adam, on sait encore moins pourquoi il accepte le péché. Le texte ne nous donne aucune explication :

Eve le persuade, il se perd à son tour.

Au début du *Messie*, Adam est traité de « père inconsideré » (p. 10), et il semble en effet mériter ce qualificatif. Il est tout aussi inconsistant au moment où Dieu réclame des comptes :

Tout tremble dans Eden. A la voix de son maître,  
Adam saisi de crainte est forcé de paraître.  
Tout annonce en ses yeux la douleur qu'il ressent ;  
Il s'excuse sur Eve, Eve sur le serpent.

(P. 65.)

Cette manière de rejeter sa faute et d'en faire porter la responsabilité à quelqu'un d'autre à quelque chose d'enfantin, et pour Dulard le jardin d'Eden est non seulement l'enfance du monde, mais aussi celle de l'homme. On ne trouve donc pas dans son récit l'intensité dramatique de la chute du *Paradis perdu*. L'événement est une sorte d'accident de jeunesse, sans gravité excessive.

Ce pourquoi, comme dans le *Paradis perdu*, c'est à Adam que Gabriel révèle l'avenir, mais ce n'est plus le même personnage. Ce n'est pas un Adam mûri par l'expérience de son péché, c'est un Adam qui, tout simplement, a grandi, et qui peut, malgré sa faute de jeunesse, devenir le symbole de toute l'humanité. Car dans le *Messie*, c'est l'humanité tout entière qui tente la reconquête du Paradis. Les efforts des hommes, grâce en particulier aux sciences et aux arts, vont ramener le jardin d'Eden sur la terre. Du discours de Gabriel à Adam il ressort que tout dépend du génie des hommes :

Le feu pour tous les arts est le premier mobile :  
Par lui, de ces rochers, de ces vastes forêts  
Naîtront à l'avenir des villes, des palais.  
De tes nombreux enfants la race ingénieuse  
De ce désert un jour couvrira la surface,  
Les arts naîtront en foule, et leurs succès divers  
Ne feront qu'un Eden de ce vaste univers.

(P. 70.)

---

met de penser que Dubourg se réfère à la tradition rabbinique du sommeil d'Adam. Voir J. M. Evans, *Paradise Lost and the Genesis Tradition*, p. 48.

Le péché originel est donc remarquablement privé de signification pour le miltonien Dubourg, qui nous rappelle ici la leçon du *Mondain* de Voltaire. C'est bien en effet sur tout ce qui fait le bonheur ou le confort quotidien des hommes que Dubourg met l'accent dans la vision de l'avenir qu'il présente à Adam. Les héros en sont les grands architectes, les médecins, les savants et les artistes. Le *Messie* est une épopée résolument optimiste et progressiste : par le biais de la naissance du Christ, c'est le progrès des lumières qui est exalté, et dans le poème philosophie et religion ne s'opposent pas.

Le curieux, c'est que ce soit dans le *Paradis perdu* que Dubourg soit allé chercher le modèle de cette conciliation. Il s'inspire sans doute des paroles de Michel au douzième Chant, quand l'ange réconforte Adam par l'annonce de la Rédemption et de la possibilité d'un nouveau Paradis <sup>75</sup>. C'est bien sûr oublier que dans Milton, il ne s'agit que d'un paradis intérieur, et un nouveau Paradis ne pourra être créé qu'après la destruction de ce monde. Mais Dubourg ne veut pas voir si loin : il ne retient de la Rédemption que la promesse du bonheur des hommes. Aussi l'héroïsme n'a-t-il que peu de place dans le *Messie*, ou plutôt il se confond avec la sagesse, et la vertu quotidienne. C'est celui de la Vierge Marie, traitée comme une modeste héroïne de la vie familiale. Car Dubourg ne l'entoure à aucun moment d'une gloire saint-sulpicienne : elle est, dans son poème, une jeune fille très simple, que nous voyons bavarder en chuchotant avec sa cousine Elizabeth et qui, au moment de la naissance du Christ, fait preuve d'un courage tranquille, sans la moindre ostentation. Tous ceux qui travaillent au bonheur de l'humanité montrent ce même courage familial, qui fut aussi celui de Jésus. Un certain catholicisme progressiste commence à se faire jour dans le poème de Dubourg. En face de l'héroïsme aristocratique de Du-lard, le *Messie* est le poème de l'héroïsme bourgeois.

#### 4. *L'impossible héroïsme chrétien.*

Ces deux formes d'héroïsme, aristocratique ou bourgeois, ont ceci de commun qu'elles donnent aux poèmes qui les illustrent un certain optimisme. Que ce soit par la promesse d'un Eden retrouvé grâce à la civilisation des lumières ou celle d'un monde que les missionnaires « plient au culte de la Croix » <sup>76</sup>, ils se terminent sur un ton de victoire. L'angoisse qui parcourt la *Christiade* ne permet pas ces fanfares : la place de l'héroïsme y est incertaine, un peu comme l'est l'image d'Adam. Le péché originel est raconté plusieurs fois dans le poème, une première fois par Satan, une seconde fois par l'ange Gabriel : la chute est décrite, sans que rien ne soit fait pour l'expliquer, comme un acte futile, futilité soulignée par le mouvement oratoire : « Et c'est pour une pomme, pour une pomme... » <sup>77</sup>. Du reste La Baume prend très à la lettre l'interprétation traditionnelle qui veut qu'Adam et Eve ne soient restés que quelques heures dans le Paradis terrestre <sup>78</sup>, si bien que leur acte

75. *P.L.* XII, 586 sq.

76. Formule prise au dernier vers de l'*Etablissement*.

77. *La Christiade*, t. III, p. 249.

78. C'est sans doute en partie la nécessité de préparer la Faute qui amène Milton à donner l'impression qu'Adam et Eve sont restés dans le Jardin d'Eden beaucoup plus longtemps que les quelques heures qui leur sont généralement allouées.



n'est guère préparé. L'image d'Adam dans la *Christiade* est bien pâle. Quand le Christ descend dans le Limbe, soucieux de béatifier tous les personnages pieux de l'Ancien Testament, il demande où est le premier homme. Abraham lui répond alors que celui-ci reste toujours à l'écart, « solitaire, taciturne », « inconsolable de la faute qu'il a commise presque en naissant » et constamment dans les pleurs. Le Christ alors l'appelle :

Adam, où êtes-vous ? Paraissez. Au son de cette voix divine qu'il ne peut méconnaître, la même qui dans le jardin de délices l'appela lorsqu'il cherchait à cacher sa nudité et à éluder la confession de son crime, Adam confus, timide et tremblant sort d'une allée écartée où il avait coutume de rêver à ses infortunes et à celle de sa malheureuse postérité ; il était suivi d'Eve sa triste compagne qui marchait derrière lui interdite et non moins tremblante ; ils craignaient un nouveau jugement plus rigoureux que le premier (t. VI, p. 149).

Le Christ, bien sûr, les console. Mais cette image du père de tous les hommes n'en est pas moins celle d'une ombre falote, qui ne peut surmonter les conséquences d'un acte irréflecti. Cet Adam « confus, timide et tremblant » et « sa triste compagne » ont l'inconsistance de personnages de vaudeville égarés dans une tragédie. Là encore, la distance avec le *Paradis perdu* est considérable : dans le texte de Milton c'est l'annonce de la venue du Christ qui redonne l'espérance à Adam ; mais c'est à l'intérieur de lui-même qu'Adam trouve cette espérance, qui est un rappel de sa dignité et de sa liberté. La Baume indique au contraire que cette annonce n'a jamais pu le reconforter. Il n'y a ni dignité ni liberté pour l'Adam de la *Christiade* : sa béatification par le Christ est tout extérieure, et entièrement de l'ordre du surnaturel. Or, l'image d'Adam, c'est largement l'image de l'homme : en présenter une si inconsistante et, comme celle de Dubourg, enfantine, c'est nier toute possibilité d'héroïsme humain.

L'éclat du Christ fait contraste avec cet Adam effacé. Sans doute un poème qui met l'Évangile sous une forme épique ne peut qu'être tout entier consacré à ce « divin héros », et par son choix, La Baume a même pu se sentir en accord avec le Milton qu'il admirait, puisqu'Addison avait soutenu que le Christ est le héros du *Paradis perdu*. Il y a du reste dans la *Christiade* un souvenir de ce Christ triomphant et tout divin quand, après la Crucifixion, il paraît à la tête de l'armée céleste et précipite les démons dans le gouffre :

Le Christ, à la tête de l'armée céleste, s'avance porté sur les ailes des vents, le feu de la foudre le précède, le choc est terrible, l'air brille de mille éclairs... (t. VI, p. 12).

Cette apparition triomphale compense l'agonie de Jésus en croix, sur laquelle La Baume s'était longuement étendu. L'héroïsme du Christ, en effet, est l'héroïsme d'un Dieu fait homme, et il consiste à savoir affronter les souffrances et les humiliations. Mais des souffrances et des humiliations — et on peut penser ici que La Baume n'est pas plus fidèle à l'Évangile qu'il ne l'est par ailleurs à Milton — qui ne sont pas à la mesure de l'homme. La Baume les grossit et par là même les transforme : c'est ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, qu'il imagine que les épines de la couronne « percent le crâne du divin Captif et le traversent

de part en part » (t. V, p. 313). Surhumain dans les souffrances comme il l'est dans la victoire — nous avons vu avec quelle facilité Jésus triomphe de la tempête ou du Démoniaque — le Christ de La Baume est trop divin pour être un héros d'épopée. Trop admirable pour pouvoir être imité, il est au-delà de l'héroïsme.

La Baume a dû le sentir puisque dans la dernière partie de son œuvre il choisit un second héros qui est l'apôtre Pierre : le Christ le prend pour compagnon de son voyage dans l'au-delà, à travers le monde souterrain et jusqu'à l'Empyrée. C'est à Pierre que tous les secrets de l'avenir sont révélés, initiation qui est, dans le schéma traditionnel de l'épopée, toujours réservée au héros, qu'il soit Enée, Adam ou Henri. Le Christ est celui qui initie. Mais Pierre est, dans la *Christiade*, un pâle héros, même si La Baume essaie de lui donner plus de prestige en l'appelant le « Prince des Apôtres » dans les derniers chants. Ainsi au moment de l'arrestation du Christ au Jardin des Oliviers, La Baume met en relief le mouvement de colère de Pierre qui tente de défendre son Maître par l'épée :

Il part comme un éclair, faisant briller le glaive dans ses mains, il s'apprêtait à fondre sur Iscariot qui en frissonna de crainte<sup>79</sup>.

Mais ce mouvement héroïque aboutit à un résultat dérisoire : le coup destiné à Judas est dévié par un mouvement des soldats et il fend l'oreille d'un certain Malchus. Jésus guérit immédiatement la blessure, et fait la leçon à Pierre. Dans le reste du récit, nous assistons surtout au désarroi et aux craintes de Pierre. La Baume raconte longuement son triple reniement, et son remords qui l'amène à s'enfuir seul dans la montagne et à pleurer deux jours et deux nuits. L'attitude de Pierre rappelle ici celle d'Adam selon La Baume : après sa faute, un long remords dont seul le Christ peut le sortir.

Celui-ci vient chercher Pierre sur sa montagne, comme il était allé chercher Adam, non le Christ humain, mais le Christ d'après la Crucifixion. Pierre apprend qu'il est choisi à la fois à cause de la miséricorde divine et de son amour pour Jésus : Adam n'a que la miséricorde. La leçon est claire, mais cet héroïsme qui est amour n'est pas un héroïsme épique très convaincant et jusqu'à la fin de la *Christiade*, Pierre reste une figure effacée. Au moment où le Christ lui montre l'avenir des hommes, La Baume, se souvenant des questions qu'Adam pose à Michel dans le passage correspondant du *Paradis perdu*, fait intervenir Pierre de la même manière. Mais comparées aux questions pleines d'intensité d'Adam, celles de Pierre sont d'une complète platitude, et leur rôle est purement didactique. Pierre n'a donc rien d'un héros d'épopée : il ne peut parvenir à la grandeur que par son humilité même et la confiance qu'il met dans Jésus. Cette grandeur est du reste extérieure à sa personne, puisqu'elle est surtout celle du fondateur de l'église romaine à laquelle La Baume consacre un long passage de son poème. Il fait en particulier un vif éloge du dernier des successeurs de saint Pierre, Benoît XIV, au point d'imaginer que c'est pour épargner à Pierre la douleur de voir disparaître ce pape incomparable que l'avenir ne lui sera pas révélé plus avant. Ce qui

79. T. IV, p. 61. Cf. *Jean*, 18, 10-11 et *Luc*, 22, 50-51.

veut dire qu'il n'y a pas d'héroïsme possible en dehors de cette église : pour La Baume, elle est la seule force capable de s'opposer aux menaces qui pèsent sur la Chrétienté. Mais l'Eglise elle-même n'a de puissance que grâce à la constante intervention divine. A tous les niveaux l'héroïsme épique est impossible : réussir une épopée d'après l'Evangile n'est possible qu'en soulignant — comme le font Milton et Hugo — le côté humain de Jésus, de même qu'écrire l'épopée de l'Eglise suppose qu'on mette l'accent sur la grandeur humaine de celle-ci. Le divin et l'héroïque sont, littérairement, difficilement compatibles.

La difficulté que rencontre La Baume nous montre de nouveau que la notion d'héroïsme est en crise à partir du moment où le héros n'est plus nécessairement le chef. Y a-t-il un héroïsme épique possible qui ne soit pas aristocratique ? Dans *Aurélia* l'héroïne ne paraît que dans la dernière partie du poème, et sa personnalité est telle qu'elle ne paraît avoir que peu de chose en commun avec tout ce qui précède : les amours royales, les jeux féodaux, toute cette partie plus romanesque qu'épique ne fait pas attendre ce personnage si près des Anges qu'il en est à peine humain : Jeanne possède une armure divine, elle est protégée par un Ange et guérie par lui quand elle est blessée. De plus elle n'a aucune faiblesse et ne respire que l'ardeur au combat et la piété. Le seul personnage en dehors de Jeanne qui pourrait prétendre à l'héroïsme est Charles VII, mais il est trop faible et sans prestige, et plus préoccupé de ses amours avec Agnès Sorel que d'assurer son trône. C'est du reste l'intervention de Jeanne qui sauve sa royauté. Ce schéma est le même que dans la *Christiade* : le seul vrai héroïsme n'est plus à la mesure de l'homme ; il rejoint le merveilleux et a quelque chose de magique. Magie qui n'a rien de commun avec celle dont nous parlions à propos du Xavier de Dulard. On ne cherche pas à retrouver à travers elle une autre forme de la maîtrise aristocratique, ce qui du reste n'est possible dans l'*Etablissement* que dans des pays lointains, mais au contraire de ruiner tout projet humain de maîtrise. Le chrétien n'a plus confiance dans le héros pour défendre ses valeurs menacées, mais uniquement dans le miracle divin. Le vieux conflit entre la religion et l'aristocratie à propos de l'héroïsme se trouve ici atteindre un point extrême : le déclin du héros humain, c'est en même temps le déclin du prestige de ceux qui se croient prédestinés à l'héroïsme. On voit pourquoi la remise en question de l'héroïsme épique du *Paradis perdu* trouve de nombreuses résonances dans nos épopées. Mais ni Roussy ni La Baume ne lient l'héroïsme à l'humilité ou à l'obéissance. Pour Milton, chaque homme peut être et doit être un héros. Pour Roussy, et surtout pour La Baume, personne ne peut vraiment l'être. A l'intériorisation de l'héroïsme dénué de ses prestiges extérieurs s'oppose une attitude qui consiste au contraire à le parer de tels prestiges que l'héroïsme rejoint le merveilleux : il entre dans la mythologie, l'ordre aristocratique est complètement transféré dans l'ordre céleste, et les seuls vrais guerriers sont les Anges, le seul vrai chef est Dieu. L'image du héros aristocratique s'est cette fois-ci entièrement sublimée en un modèle parfait et hors d'atteinte. L'héroïsme n'est plus de ce monde.

## IV. LES STYLES DE L'ÉPOPÉE

## 1. Une épopée sur le modèle antique.

L'oubli dans lequel toutes ces œuvres sont tombées et la lecture très superficielle dont elles ont été parfois l'objet font que, malgré l'effort de renouvellement du genre qu'elles représentent, on leur a reproché de s'être abandonnées à la routine épique. Il faut avouer aussi que certaines le méritent bien. Ainsi la *Conquête de la Terre Promise* utilise des éléments bibliques pris dans le *Paradis perdu*, mais dans une épopée de conception toute antique<sup>80</sup>. Il arrive que ce mélange de réminiscences crée des effets curieux. Au Chant VII un souvenir de Virgile surgit de manière très incongrue au milieu d'un Enfer tout biblique et miltonien. Quand Satan cherche ses compagnons, jetés en même temps que lui sur le lac de feu, voici dans quel état il les aperçoit :

Presque tous sont plongés sous la vague fumante ;  
Peu sur le gouffre obscur apparaissent nageants<sup>81</sup>.

Ce rapprochement saugrenu entre le lac infernal et la Méditerranée nous montre qu'alors que d'autres cherchent dans le *Paradis perdu* un élargissement de l'horizon de l'épopée traditionnelle, le néo-classicisme de Bérault-Bercastel l'amène à enfermer ses souvenirs de l'épopée anglaise dans le cadre étroit d'un paysage épique conventionnel. Il ne mêle jamais les mythologies, mais son merveilleux chrétien apparaît comme resserré. Voici ce que devient dans la *Conquête de la Terre Promise* l'épisode dans lequel Satan essaie de rassembler ses troupes éparées (on comparera à l'ampleur du modèle miltonien) :

Alors pour exciter jusqu'aux plus négligeants,  
L'orgueilleux Chérubin que le dépit transporte,  
D'un front étincelant, les presse et les exhorte ;  
Et de sa forte voix les accents meurtriers,  
Surpassant les clameurs de vingt mille guerriers,  
Jusqu'aux derniers démons que le Tartare resserre,  
Il fait ouïr du Styx l'horrible cri de guerre<sup>82</sup>.

La démarche de Bérault-Bercastel est ici inverse de celle de Milton. Celui-ci intègre tous ses souvenirs des épopées antiques dans un tout autre moule ; notre auteur au contraire prend quelques fragments du *Paradis perdu* et les plaque sur une épopée à l'antique. Si on remarque que tous les passages qu'il imite sont pris dans les deux premiers Chants de l'épopée anglaise, on peut même douter qu'il soit allé plus loin dans la lecture de celle-ci. A tous égards, la *Conquête de la Terre Promise* est, de toutes celles que nous avons examinées, l'épopée qui est la moins touchée par la leçon de Milton. Elle raconte la bataille de Josué comme une

80. Dans le *Discours préliminaire* à son épopée, Bérault-Bercastel unit dans la même admiration Milton, Virgile et surtout Homère. Voir en particulier les pages XVI, et XXXI à XXXIII.

81. *Conquête de la Terre Promise*, t. II, p. 4. Cf. *Enéide*, I, v. 118 (Rari nantes...

82. *Conquête*, t. II, p. 5. Cf. *P.L.*, I, 300 sq.



sorte d'*Iliade* mêlée d'*Enéide*, sur un ton qui convient très mal à l'épopée biblique. Il n'est pas étonnant qu'on ait pu trouver ce ton remarquablement faux<sup>83</sup>. Mais par contraste elle nous fait mieux comprendre ce que d'autres ont cherché dans le poème de Milton.

## 2. L'élargissement de l'horizon épique.

L'espace géographique d'une civilisation est toujours contenu dans une grande épopée, même si celle-ci ne comprend pas de récit de voyage. L'*Iliade* ne se limite pas aux murs de Troie : des comparaisons élargissent son horizon jusqu'aux frontières mal connues et à demi imaginaires du monde ancien, des Pygmées d'Afrique à la Cimmérie. L'agrandissement de l'horizon humain au 16<sup>e</sup> siècle amène un agrandissement de l'horizon épique : il suffit sur ce point de rappeler les *Lusiades*, épopée des grandes découvertes. Dans le *Paradis perdu* le champ géographique de l'épopée s'élargit jusqu'aux confins du monde, de la Laponie au Cap de Bonne Espérance. Le cadre du sujet éclate à tout moment par une comparaison qui ouvre un horizon inattendu, et qui y fait entrer tout le monde que parcourent les compagnies marchandes. Qu'on songe à la comparaison du premier Chant qui, rapprochant Satan de Léviathan, introduit tout à coup dans l'univers mythologique la mer de Norvège et les immensités océaniques (*P.L.* I, 200 sq.) ou bien à celle du deuxième Chant qui évoque les navires du commerce des épices contournant l'Afrique :

As when farr off at sea a Fleet descri'd  
Hangs in the Clouds, by Aequinoctial Winds  
Close sailing from Bengala, or the Iles  
Of Ternate and Tidore, whence Merchants bring  
Thir spicie Drugs : they on the Trading Flood  
Through the wide Ethiopian to the Cape  
Ply stemming nightly toward the Pole...

(*P.L.* II, 636-642.)

Le texte de Milton comprend de nombreux exemples du même genre, et on n'en finirait pas de les citer : tout un monde nouveau entre dans l'épopée. Mais c'est un monde encore mal connu, qui laisse beaucoup à l'imagination. Les navires marchands sont à peine entrevus dans la nuit, et cette vision incertaine permet de lier ce monde au merveilleux. Dans la comparaison entre Satan et Léviathan, la barque norvégienne se trouve amarrée au fabuleux monstre marin, ici les navires sont comparés à Satan qui fait péniblement route vers les portes de l'Enfer. Dans une autre comparaison du même Chant, la description du monstre allégorique Péché évoque dans la même phrase les chiens qui tourmentaient Scylla dans la mer de Sicile et le bal sinistre des sorcières de Laponie qui fait s'éclipser la lune (*P.L.*, II, 659 sq.). Le monde géographiquement très vaste s'intègre donc sans coupure à l'immense merveilleux miltonien, et élargit le champ épique presque à l'infini. Par ces constantes comparaisons géographiques, Milton donne une dimension spatiale (non pas abstraite) à tout son univers mythologique, qui passe de l'univers créé à l'Empyrée et au Chaos sans solution de continuité, et l'imagination du lecteur est sollicitée jusqu'aux limites du cosmos.

83. Cf. J. Simpson, *op. cit.*

Certains auteurs des épopées que nous étudions ont été sensibles à cet élargissement épique du poème anglais, et il est à remarquer que ce sont d'abord les auteurs qui écrivent en prose, comme si la forme fermée de l'alexandrin s'accommodait mieux d'un univers clos. L'ouverture sur le monde d'un ouvrage comme *Aurélia* surprend. C'est une épopée nationale, à la manière de la *Henriade*. Or si on compare l'espace géographique de ce poème — et il n'y a pas d'espace mythique dans la *Henriade*, puisque tout le cosmos newtonien est coupé de l'espace terrestre par le fait qu'il est l'objet d'un songe — à celui d'*Aurélia*, on est frappé par l'ampleur du second. Toute la *Henriade* tient entre Rome et Londres, tandis que dans *Aurélia* est évoqué tout l'espace terrestre. Ainsi, comme dans le *Paradis perdu*, une comparaison rappelle le passage du Cap :

Tels, au-delà du Cap de Bonne Espérance, les Matelots s'effrayent et se troublent s'ils ont seulement aperçu comme une faible nue qui blanchit au plus haut des airs, et qui paraît moindre à leurs yeux qu'une pièce d'argent. Le Nautonier expérimenté fait aussitôt plier les voiles, abattre les mâts, car la nue se précipite, portant dans son sein la tempête affreuse ; et tombant sur le vaisseau le presse dans les flots qui ouvrent une horrible vallée <sup>84</sup>.

Ailleurs, à propos des « esprits souterrains », Roussy évoque « les escadrons nombreux des baleines, fuyant les longues nuits du pôle sombre ». De même la Discorde, tout allégorique qu'elle est, est située « sur la cime du mont Atlas » (p. 300) qui devient ainsi le centre maléfique du globe.

Certaines comparaisons épiques de Roussy, malgré leur structure classique, prennent une coloration nouvelle à cet agrandissement géographique et mythique du monde. En voici une, très miltonienne de ton, et exceptionnellement heureuse pour notre auteur. Nous sommes au moment du combat final. Glacidas, le guerrier anglais le plus redoutable, va blesser Jeanne :

Ainsi des hauts monts de la lune ou des froides montagnes des Andes qui voient l'insatiable avarice des humains, le Condor agitant avec un bruit effroyable ses ailes pareilles aux voiles d'un navire, fond sur le taureau qui paît l'herbe (ou dans les vastes campagnes ensanglantées par le Caffre odieux, ou sur les bords du Fleuve d'Argent dont le long cours arrose le Nouveau Monde) et lui fait sur le dos plusieurs blessures à grands coups de son bec tranchant (p. 380).

Ce texte marque sans doute l'entrée du condor dans la poésie française, dans un passage où des résonances miltoniennes sont multiples. Le modèle de la comparaison exotique est donné par ce passage du Chant III dans lequel Milton compare Satan à un vautour venant de l'Himalaya <sup>85</sup>, et on remarque l'usage très miltonien de la disjonction « ou », qui fait

<sup>84</sup>. *Aurélia*, p. 368. Notons que cette tempête au Cap de Bonne Espérance n'est pas, dans une stricte recherche de sources, d'origine miltonienne. Elle rappelle Camoëns, ou plus probablement un Camoëns lu à travers Voltaire. Ce dernier en effet, au chapitre VI de l'*Essai sur la Poésie épique*, mentionne l'épisode du Géant du Cap des Tempêtes, Adamastor, qui dans les *Lusiades* (Chant V) se dresse au Cap de Bonne Espérance. Mais Camoëns a pris soin de relier cette mythologie à la mythologie antique (Adamastor est un des Géants de la fable) d'une manière qui n'est pas du tout celle de Roussy.

<sup>85</sup>. « Tel un vautour de l'Imaüs, dont le sommet couvert de neige borne le Tartare vagabond, quitte une Province dépeuplée pour aller se repaître de l'agneau

passer d'une perspective africaine à une perspective américaine, et contribue à étendre le champ de l'imagination. En même temps la comparaison garde un discret caractère satanique : les ailes du Condor « au bruit effroyable », « pareilles aux voiles d'un navire » nous montrent l'assimilation qui est faite entre le rapace et Satan. Celui-ci est comparé plusieurs fois à un navire dans le poème anglais<sup>86</sup>, et le rapprochement est d'autant plus aisé que nous sommes dans des continents sous l'emprise du Démon : soit de l'or, dans les Andes, sacrifices humains en Afrique.

La géographie se double d'une mythologie pour créer un univers poétique dont l'évocation permet parfois à Jean de Roussy de s'approcher du sublime rêvé par son poète Chrisolore : ce sont de tels moments qui ouvrent à l'imagination de son lecteur ces échappées vers un monde à la fois réel et imaginaire. Monde uniquement suggéré, qui stimule l'imagination et lui laisse le champ libre. L'évocation brève de ces immenses paysages au clair-obscur inquiétant, aux colorations lunaires et sataniques, amène bien la poésie, le temps d'un éclair, à donner l'idée de ce que pouvait être le sublime fulgurant dont Roussy trouve le modèle dans Milton. Tel est le résultat poétique de cet élargissement de l'univers épique : la grandeur de la vision produit un dépaysement qui par son étrangeté provoque un véritable choc poétique.

### 3. *Grandiose et baroque.*

Si Jean de Roussy peut utiliser la tournure miltonienne de la disjonction pour élargir le champ de l'imaginaire, c'est que la prose se prête bien à ce procédé qui rallonge la phrase et unit plus qu'il ne sépare. Ce n'est pas par hasard que les poèmes qui agrandissent l'univers épique sont en prose : la versification rigide du 18<sup>e</sup> siècle ferme chaque vers sur lui-même par les rythmes et les rimes, et convient moins bien que la prose à la création d'une structure poétique plus ouverte et plus souple. De plus, une telle poésie ne cherche pas d'abord à être musique verbale, même si elle ne méconnaît pas les possibilités suggestives des rythmes ou des sonorités : elle cherche d'abord à solliciter l'imagination visuelle. Là encore elle est en accord avec le *Paradis perdu* tel qu'il est interprété pendant tout le siècle : on est très peu sensible à la musique miltonienne (sans doute en partie parce que le poème est connu surtout par des traductions), mais par contre, l'œuvre suscite toute une représentation visuelle. La grandeur miltonienne, c'est largement la grandeur d'un décor de fantasmagorie, et le siècle a vu dans le *Paradis perdu* une sorte d'opéra fabuleux qu'on a essayé plusieurs fois de reproduire dans les représentations à grand spectacle, nécessairement décevantes. Aucune scène ne vaut le théâtre de l'imaginaire, et nos épopées s'efforcent de rejoindre le poème anglais dans le déploiement de grandioses imaginations.

bélant, et du tendre chevreau sur les monts favoris des bergers ; fendant la vague des airs, il vole vers les sources du Gange ou de l'Hydaspe... » (P.L. III, 431 sq., Trad. Dupré de Saint-Maur. Les notes de Dupré précisent l'emplacement de « l'Imaus » et rappellent un vers de Lucain où sont mentionnés les deux fleuves indiens.)

86. Voir en particulier P.L. II, 1041-1044, et aussi le texte du même Chant que nous avons cité un peu plus haut.



Ainsi dans un épisode du *Mexique conquis* auquel nous nous référerions plus haut, Satan construit un nouveau Pandémonium sur les mers chaudes de l'Amérique. On se souvient de l'immensité et de la magnificence du Pandémonium miltonien, vaste temple dorique chargé d'or et d'ornements luxueux. Le Pandémonium américain rivalise avec cette somptuosité ; et si Boesnier a préféré le corinthien au dorique, c'est sans doute parce que cet ordre lui a paru d'une ornementation plus chargée encore :

Ce temple est à découvert, c'est une rotonde. Il s'élève sur cent degrés qui l'environnent de toutes parts, il est ouvert de tous côtés. Un double rang de mille colonnes d'ordre corinthien, placées à distance égale, est la seule enceinte. Elles soutiennent un entablement dont la frise est chargée dans la façade extérieure et intérieure d'un balustre, et ce balustre est varié et partagé par des acrotères qui répondent aux chapiteaux des colonnes. Ils sont chargés alternativement de trophées ou de génies. Ceux-ci tiennent des médailles dans lesquels sont représentés les principaux exploits de Satan (p. 31).

Cette surabondance architecturale s'accompagne de tout un jeu de miroirs : le temple est rond, et en son centre se trouve placé le trône de Satan. Les médailles que tiennent les génies renvoient au Prince des Enfers sa propre image indéfiniment multipliée. De plus cet édifice immense est — nous l'avons noté — entièrement un palais d'illusion, puisqu'il est fait non pas de vrai marbre, mais de matériaux qui n'en ont que l'apparence, et qui ont la légèreté et l'inconsistance de l'air. Dimensions grandioses, apparences somptueuses, jeux de reflets et d'illusions, on a reconnu là les caractéristiques d'un authentique palais baroque, comme son modèle miltonien.

Ces tendances baroques se retrouvent dans d'autres pages du *Mexique conquis*, en particulier dans le goût des prodiges et des merveilles dont j'ai déjà cité des exemples, prodiges auxquels Boesnier donne un grand relentissement. Voici par exemple ceux qui marquent le retour du Génie de Cuba dans son île :

D'effroyables mugissements annoncent de ce lieu à toute l'île le retour de sa divinité cruelle. Le bruit du tonnerre retentit sans nuages dans les airs, les pierres de l'édifice semblent transpirer du sang. Les autels sont ébranlés, le simulacre paraît se mouvoir. Le peuple est consterné, les prêtres, agités de noires vapeurs, font retentir la trompette présage des fléaux funestes (p. 58).

Le souvenir des présages de l'antiquité et en particulier de ceux qui annoncèrent la mort de César d'après Virgile est très présent dans ce texte, mais le dynamisme de cette transposition exotique traite ce thème d'une manière toute baroque. On trouve d'autres exemples du même genre dans l'œuvre de Boesnier, ne serait-ce qu'un mélange d'épique et de romanesque dans l'histoire des amours de Cortès et de Marine qui rappelle beaucoup la manière du Tasse. Pourtant il serait excessif de considérer que le *Mexique conquis* est une œuvre vraiment baroque : on n'y trouve ni fermeté, ni unité, et le souffle baroque n'anime que par instants un ensemble assez terne.

Dans la *Christiade*, par contre, tout vise au grandiose : l'effort pour donner à tout des dimensions exceptionnelles est la première chose qui frappe quand on lit cette œuvre. Sa longueur, d'abord : six tomes, même



pour une épopée, c'est beaucoup. Et chaque élément s'y trouve pareillement grossi. Certains passages que j'ai cités dans ce chapitre ont déjà pu en donner une idée : on se souvient de l'énormité de la stature de Satan « d'un seul de ses regards mesurant toute la surface de la terre », ou des dimensions prises par le Démoniaque, ou encore de la description du royaume des puissances de l'air. On a l'impression d'une perpétuelle outrance, surtout si on compare cette *Christiade* à la simplicité des Évangiles.

Il n'est pas douteux que cette dimension de l'œuvre est due en partie à l'influence du *Paradis perdu*. La Baume a voulu traiter la vie du Christ dans le plus grand style, en lui donnant une dimension surnaturelle. C'est pourquoi, par exemple, il accompagne la Crucifixion d'une guerre gigantesque entre les Anges et les Démon. Mais La Baume peut dépasser Milton : ainsi sa représentation du paysage céleste et du repos des Anges guerriers est très certainement originale :

Un fleuve d'eau vive qui coule du Trône de Dieu même y serpente avec un doux et agréable murmure, et promène ses eaux argentines par cent et cent détours dans le camp des guerriers ailés : on voit sur ses bords tranquilles des allées d'arbres plantés des deux côtés à perte de vue ; ces arbres qu'on nomme Arbres de vie produisent et portent chaque mois un fruit de différente forme, de différente couleur et de différent goût. Les douze fruits délicieusement variés font l'aliment ordinaire des guerriers célestes qui les cueillent avec soin et qui assis sur le bord du fleuve s'en repaissent avec une joie qui se peint sur leurs fronts brillants...<sup>87</sup>.

Tout le passage décrit un paysage aux immenses perspectives sinueuses, mais dans sa volonté de grandeur, La Baume multiplie les arbres de vie d'une curieuse façon<sup>88</sup>. On voit en même temps qu'il a retenu le thème de la nourriture des Anges, mais qu'il a voulu éviter qu'ils ne mangent — comme dans le *Paradis perdu* — une nourriture humaine, transposant ainsi dans le paradis chrétien l'ambrosie homérique.

Une telle description est très caractéristique d'un certain baroque, comme l'est aussi le ciel tel que le voient les Apôtres sur le Mont Thabor : c'est la nuit et le ciel s'entr'ouvre tout à coup :

Alors les trois Apôtres voient la gloire ineffable de Dieu ; son trône immuable était élevé sur des Chérubins brûlants de zèle. Mille et mille esprits immortels formaient les neufs degrés, et se couvraient par respect la face de leurs ailes de diverses couleurs, telles qu'après un prompt orage, le soleil riant les peint sur des nuées humides, et pluvieuses. L'Emmanuel porté sur les ailes de la Divinité, parut dans le sein lumineux de son Père ; sous ses pieds était une nue de la couleur du Ciel pur et serein, semblable à une seule pierre de saphir éblouissant ; les deux Prophètes Moïse et Elie, participaient à sa gloire sans la diviser, et sans en altérer l'éclat ; toute la cour céleste était dans une respectueuse attitude, gardant un pieux silence à la vue du grand événement qui s'accomplissait...<sup>89</sup>.

Cette échappée vers un ciel lumineux, qui déchire la nuit et qu'on voit d'en bas fait penser à ces ciels de plafonds baroques tels qu'on en voit à Rome : même ostentation, mêmes contrastes, même déclamation des-

87. La *Christiade*, t. VI, p. 155. Cf. *Apocalypse*, 22.

88. Il existe une Fontaine de vie dans le Paradis miltonien (*P.L.* III, 357).

89. La *Christiade*, t. III, p. 193. Pour les Anges se voilant les yeux avec leurs ailes, voir *P.L.* III, 382.

criptive. Tout proclame très emphatiquement la gloire de Dieu. Il arrive même à l'abbé de La Baume de retrouver dans sa peinture du monde céleste le dynamisme qui anime l'art baroque. Voici par exemple comment est raconté le début de la Création :

Le projet était digne du Tout-Puissant, il y procède sans délai ; il se lève comme un géant, il part du haut des Cieux, porté par ses fidèles Chérubins sur les ailes des vents, il s'avance rapidement, les nuages naissent sur ses traces, ils sont la poussière de ses pieds ; nous le suivons en volant sur ses pas. Le feu vivifiant qui doit rendre la nature féconde, et pénétrer ses plus secrets replis, le précède, et prépare ses voies. Rien ne peut se dérober à sa chaleur subtile. Arrivé aux portes du Ciel, Dieu fait entendre sa voix impérieuse à l'aveugle chaos qui embrassait toutes choses. A sa parole, le chaos, docile, ouvre son sein ténébreux, où tout était captif et en désordre ; tout se meut : les éléments confondus se débrouillent ; la matière informe élevant son dos limoneux paraît à la lueur des clartés ineffables qui environnent l'Eternel comme un vêtement auguste... (t. III, p. 196-197).

Le cortège divin, tourbillonnant et grandiose, nous présente une création dans son dynamisme unificateur : dans cette peinture de Dieu « comme un géant » éclairant et débrouillant le chaos, La Baume retrouve le grand souffle baroque.

Car la *Christiade* est bien l'expression d'un certain baroque littéraire, et non seulement à cause des peintures de la grandeur céleste dans lesquelles un ton didactique et déclamatoire rejoint nécessairement la vision baroque. On trouve bien d'autres traits d'esthétique baroque dans l'œuvre, en particulier dans les scènes terrestres. Ces récits bibliques y prennent un retentissement qui les transforme profondément. Voici comment est racontée la fin du combat entre Josué et Og :

Le roi Géant, entraîné par le poids de son corps et de sa massue, tombe par terre. Josué, profitant de cet instant, se jette sur lui et lui plonge dans la gorge son épée étincelante d'où elle ne sort qu'avec son âme cruelle et des torrents de sang. Tel un rocher que la tempête a détaché d'une haute montagne voisine de l'océan se précipite au fond de l'onde amère, avec un fracas qui la fait bouillonner, et couvre le rivage qu'il ébranle par sa chute, dont le bruit est répété par les échos des montagnes ; tel en tombant le malheureux roi de Basan fait gémir la terre sous la pesanteur de son corps monstrueux<sup>90</sup>.

On ne trouvera pas trace de ce combat singulier dans la Bible : la défaite du roi de Basan est bien mentionnée, ainsi que — par les dimensions de son lit de fer — sa grande taille exceptionnelle. Mais le reste est une transformation épique dont le premier objet est de rendre le combat et la chute d'Og gigantesques. L'accent est mis sur les dimensions de la scène, en particulier par la notation du bruit que fait la chute de l'énorme corps, et du retentissement de ce bruit.

On trouve le même grossissement, avec un goût de l'outré très typique de La Baume, dans le long récit de la mort de saint Jean-Baptiste. Nous notons d'abord une description très baroque du temple de Tibériade. Voici les bas-reliefs de ce temple, entièrement consacrés à Hérodiade :

Sous les traits les plus ressemblants d'Hérodiade, on admirait la mère des

90. T. II, p. 107. Pour la source biblique, voir *Deutéronome* 3.

amours, l'incomparable Vénus couronnée de myrthes parcourait d'un vol léger les vastes campagnes de l'Idalie. Son char formé d'une conque marine était attelé de deux cygnes et de deux colombes, un grand voile de pourpre flottait dans les airs au gré des zéphirs, dont la douce haleine soufflait le parfum de mille fleurs qu'ils avaient recueilli en volant ; les Grâces, fidèles compagnes des Amours, la devançaient en voltigeant et lui servaient de guide ; les plaisirs et les ris folâtres qui suivent assidûment ses pas marquaient par leurs jeux badins la joie qu'inspirait la présence de la Souveraine (t. II, p. 286).

C'est dans cette atmosphère de fête baroque que se déroule la danse de Salomé. Dans le palais d'Hérode, « le roi et Hérodiade s'asseyent sur des lits de draps d'or, ombragés d'un pavillon volant de couleur de pourpre ». Une grandiose orgie romaine très brutale est en cours lorsque Salomé se met à chanter : aussitôt c'est le ravissement et le silence total. Tous les convives sont plongés dans une « profonde extase ». Et quand Salomé commence sa danse, cette extase devient encore plus extrême :

Elle enlevait tous les spectateurs et les égarait avec elle dans les passions qu'elle inspirait (p. 301).

On voit que toute la scène est faite d'une suite d'états violents et fortement contrastés, poussés à leur paroxysme. La sensualité en est rendue très extérieure et elle est très grossie. La fin de la scène est amenée par le prodige de la tête de saint Jean-Baptiste qui parle ; très violente, elle transforme complètement le récit biblique.

Cette tête encore fumante de sang avait les yeux et la bouche ouverts, comme pour réclamer encore contre les nouveaux crimes qu'on la forçait à voir même après sa mort. Ses regards étaient vifs et perçants ; nul des coupables convives ne se sentit assez d'assurance pour les soutenir ; il en sortait un feu qui portait le trouble et la frayeur dans l'âme. Hérode ne peut y tenir, et frémissant d'horreur à l'aspect de son juge quoique sans vie, il allait prendre la fuite, lorsque Hérodiade le retenait par le bras : que craigniez-vous ? lui dit-elle. Prince, notre censeur n'est plus. Puis s'armant d'un poinçon aigu qu'elle tire de ses cheveux, voyons, reprit-elle, si cette langue qui brave les rois sait résister à leurs coups ; à l'instant elle veut percer la langue du Précurseur dans sa bouche entr'ouverte, mais ô prodige, elle échappe, un son articulé en sort et fait entendre un nouveau reproche. Hérode effrayé s'élance hors de la table, Hérodiade veut en vain le retenir, les convives épouvantés se jettent en foule après lui et fuient avec horreur hors de la salle du festin. Hérodiade, Satan et Bélial restent seuls à contempler leur triomphe (t. II, p. 309-310).

Somptuosité du décor, paroxysme des sentiments, violence, prodiges : nous sommes loin du goût classique.

En bon auteur baroque, La Baume est fort éloigné de ce goût : un certain nombre de traits dans son œuvre sont aussi « bizarres »<sup>91</sup> que ceux qu'on a reprochés au *Paradis perdu* : les ailes coupées de Satan, l'arsenal des Anges, le repas des mêmes Anges, et bien d'autres. Ce refus de se plier aux exigences du goût se retrouve, et d'une manière également très baroque, dans l'épisode de Marie-Madeleine auquel j'ai déjà fait allusion. Quelles qu'aient été ses précautions, La Baume n'a pu empêcher qu'une note de sensualité n'en colore la religiosité. Ainsi la scène

91. Le mot de « bizarre » que nous avons déjà rencontré dans la critique du *Paradis perdu* me paraît caractéristique de la réaction du goût classique devant le baroque. C'est le mot qui fut employé quand le Bernin proposa son plan pour la colonnade du Louvre à la cour de Louis XIV. (Voir les livres de Hauteœur et Pevsner sur l'architecture baroque.)



dans laquelle Bélial déguisé en « Ange de lumière » suggère à Marie-Madeleine de séduire Jésus nous montre-t-elle un démon dont l'apparence est d'une troublante beauté :

La blancheur de son corps eût terni celle des lys ; son teint effaçait l'incarnat des roses les plus fraîches ; sa blonde chevelure naturellement bouclée pendait sur ses épaules d'albâtre (t. II, p. 325).

En face de la beauté de cet « Ange » pervers, c'est une Marie-Madeleine alanguie qui nous est présentée :

... dans un bosquet de myrthe, à demi-couchée sur un tapis de verdure et de fleurs odoriférantes... (p. 324).

Dans cette atmosphère voluptueuse, l'atteinte de la Grâce elle-même, par les attitudes extrêmes qu'elle provoque, est décrite d'une manière telle qu'on se souvient de l'ambiguïté de la sainte Thérèse du Bernin. Comme pour le marbre célèbre, la pamoison religieuse fait penser à d'autres extases. Voici la description de la Pécheresse frappée par le regard du Christ :

Les bras entrelacés, elle reste immobile, toutes les fonctions de son âme sont suspendues ; sans vie et sans sentiment, dans les bras de la Grâce, elle achève de mourir au Monde... (t. III, p. 16).

Cette ambiguïté ne vient, au fond, comme dans l'œuvre du Bernin, que du désir de tout mettre en relief. Mais ce goût de l'ostentatoire éloigne La Baume de son modèle miltonien. Dans le *Paradis perdu*, le baroque est plutôt dynamisme qu'ostentation. Le poème sait parler à mi-voix et suggérer. La *Christiade* au contraire, plus proche de l'art de la Contre-Réforme mais sans l'ardeur victorieuse qui anime celui-ci, est à tout moment raidie dans une épuisante grandiloquence.

#### 4. Baroque en déclin et Romantisme.

Comme dans toutes les grandes œuvres baroques, on trouve dans le *Paradis perdu* des perspectives changeantes et des zones d'ombre : le changement des points de vue — point de vue de Satan, de Dieu, des Anges, de l'Homme — fait apparaître le cosmos miltonien sous des éclairages bien différents. Mais cette variation des perspectives, très semblable à celle qu'offre une église baroque (qu'on songe aux jeux de lumière de Saint-Yves de la Sapience ou à l'apparente complexité de l'église de Vierzehnheiligen qui se résolvent en un puissant mouvement unificateur), est dominée par la cohérence de l'ensemble. Le poème est construit de telle façon qu'il est clair que tout y procède de la lumière divine : les lueurs indécises de l'Enfer représentent les derniers reflets de l'immense éblouissement qu'est Dieu, et la puissance de cette lumière vivante parcourt l'axe dynamique qui oriente la totalité de l'univers. Cette force unificatrice ordonne même les détails : le geste des Anges se couvrant le visage de leurs ailes n'est pas seulement un détail gracieux, il rend sensible en même temps la grandiose puissance de l'ensemble ; de même que le geste d'Eve contemplant son reflet dans l'eau contient en germe tout le péché originel, car Eve se détourne ainsi du



grand courant de l'Univers. Le sujet même du *Paradis perdu* montre bien la cohérence de ce dynamisme baroque. En un sens, il est futile, et Milton fait peu de chose pour en atténuer la futilité. Une pomme, un caprice féminin : l'abbé de La Baume a de bonnes raisons pour trouver que ce sujet a de petits côtés. Mais un geste en apparence insignifiant fait, par un étonnant renversement de perspectives, basculer tout l'axe de l'univers, puisque cet univers est entièrement soutenu par la lumineuse volonté divine. Toute faille dans cette cohérence compromet l'ensemble.

On ne trouve pas dans la *Christiade* cette unité que donne l'omniprésence de Dieu. L'Univers n'est plus construit sur un axe unique. On sait avec quel soin Milton a voulu rendre sensible l'orientation de cet axe : tous les passages d'une partie à l'autre de l'Univers, aussi bien l'échelle d'or qui relie la terre à l'Empyrée que le pont d'inférieure construction sont bâtis dans le même sens. Le poème de La Baume ne nous présente au contraire qu'une communication diffuse et sans ordre : l'Enfer n'a pas de lieu précis, et le Ciel ne s'entrouvre que d'une façon intermittente et rare : il ne laisse voir qu'un court instant la gloire de Dieu aux Apôtres sur le Golgotha. Du reste, les démons sont aussi dans les airs, au-dessus de l'homme, coupant, pour ainsi dire, la communication. Le courant de la puissance divine ne peut donc pas traverser tout cet univers, et effectivement cette puissance divine ou bien est évoquée au passé (j'ai cité un passage des textes décrivant la création du Monde), soit n'opère que par intermittences, à travers la personne humaine du Christ. Sans doute celui-ci montre bien la puissance de Dieu, mais ces démonstrations sont brèves : la mission du Christ sur la terre n'est pas de montrer sa force. Si bien que malgré quelques manifestations foudroyantes — la dernière étant la défaite de Satan une nouvelle fois terrassé et rejeté aux Enfers — la victoire divine que doit constituer la Crucifixion nous laisse une impression de faiblesse et de désarroi ; alors que dans le *Paradis perdu*, bien que le péché d'Adam crée une brèche dans les plans de Dieu, nous avons un sentiment tout contraire. L'univers y vacille un instant, une fêlure s'est produite, mais considérée du point de vue de Dieu, elle n'est qu'un accident momentané et vite récupéré : Dieu intègre l'histoire humaine, née du Péché, à ses plans, et équilibre le temps humain et l'éternité. Malgré toutes les incertitudes, une note d'optimisme fervent marque la fin du poème. Cet optimisme n'existe guère, nous l'avons suffisamment vu, dans la *Christiade*. Nous y sommes bien loin du triomphalisme de la Contre-Réforme.

Le baroque du poème est donc d'une nature toute particulière, à la fois sombre et sans unité. Son univers est morcelé : malgré les précautions théologiques de l'auteur, on y a l'impression d'un monde coupé en deux, dans lequel l'empire du mal a son indépendance et sa puissance propre. Milton a rencontré cette difficulté qui consiste à faire agir Satan d'une manière à la fois autonome et en même temps soumise aux desseins de Dieu. Il essaie de la résoudre par les explications divines du troisième Chant, explications que La Baume a imitées littéralement en les amplifiant<sup>92</sup>, mais la cohérence dynamique du poème miltonien

92. Cf. la *Christiade*, t. III, p. 258 sq.

est beaucoup plus convaincante sur un plan artistique que toutes ces explications, ainsi que l'éclairage de l'ensemble par la même lumière divine, et la progressive mais inexorable dégradation de Satan. Au contraire, nous avons vu que dans la *Christiade*, si Satan est bien jeté, à la manière du Satan dantesque, au centre de l'Enfer comme une masse enchaînée, nous savons qu'il va en sortir et revenir sur la terre, plus menaçant que jamais. Sa défaite, du reste, a été trop soudaine pour nous apparaître autrement que comme une nouvelle transformation du personnage, qui en fait attendre beaucoup d'autres. Tout le soin mis par l'auteur à le rabaisser nous convainc, sans doute, de l'orthodoxie du poème ; son point faible n'est pas de nous faire trop sentir la puissance du Démon, mais bien de ne pas nous rendre assez sensible à celle de Dieu. De là vient l'impression d'incohérence qui domine l'ensemble, malgré les explications théologiques, et parfois par leur maladresse même.

Ainsi, au moment de la Crucifixion, pour marquer qu'il faut que les décrets divins s'accomplissent, La Baume oppose les souffrances de tout l'univers à l'insensibilité de Dieu. Alors que toute la terre frémit et que les Anges mêmes sont en larmes :

Dieu seul était inexorable et regardait sans émotion ce qui se passait sur le Calvaire (t. V, p. 405).

Et La Baume insiste sur cette insensibilité divine qui rend tragique la solitude du Fils crucifié :

Ainsi parlait le Christ à son Père, et les voûtes du Ciel retentissaient des tristes accents de sa voix mourante, mais ce Père inexorable écoutait sa prière sans en être attendri ; il considérait en silence, sans émotion et sans pitié, les tourments de ce Fils attaché sur la Croix (p. 480-481).

Ne nous hâtons pas, malgré ce « sans émotion et sans pitié », de faire de l'abbé de La Baume un accusateur romantique de Dieu : son intention est seulement, par cette insistance, de souligner le caractère inflexible de la Justice divine, et d'affirmer que Dieu veut à ce moment-là ne montrer que cet aspect de lui-même. La Miséricorde viendra plus tard. La Baume désire visiblement éviter de présenter un Dieu divisé contre lui-même, ou déchiré, mais cette séparation excessive, amplifiée, des différents aspects de la Personne de Dieu<sup>93</sup> mène à ce résultat que celui-ci est ainsi comme écarté du grand drame qui se joue sur la terre. La dureté des termes donne l'impression d'un abandon de Jésus par son Père, et d'un Dieu curieusement absent.

Etrange baroque, qui voudrait bien, mais ne sait pas, exalter tout entier la gloire de Dieu. Faute de pouvoir pénétrer tout son poème de rayonnement divin, La Baume en raidit le ton dans cette recherche vaine : tout y est tendu, amplifié à l'extrême, comme pour rejoindre

93. On opposera à cette maladroite division des attributs divins le début de la *Vie est un Songe*. Dans la scène II de l'acte sacramentel, Calderon présente les trois attributs divins, Savoir, Amour, Pouvoir, en trois personnages séparés, mais tout le mouvement de la scène consiste justement à les joindre dans une même volonté et un même élan puissant qui réunit et pacifie ce qui était auparavant en conflit. Là encore un grand baroque dynamique fait contraste avec celui de la *Christiade*.

quelque chose qui se dérobe. La volonté affirmée, trop affirmée, de défendre la Religion est comme minée par un sourd défaitisme. L'œuvre veut être grandiose, mais elle ne sait pas soutenir sa grandeur de l'intérieur : elle ne peut que se gonfler et se tendre artificiellement. C'est un baroque statique, dans lequel on ne trouvera plus les surprises, les sinuosités, le renouvellement des points de vue qui font la beauté de ce style.

La Baume avait pourtant l'occasion de varier son poème. Ainsi au début de celui-ci, il fait raconter longuement par Satan toute l'histoire de l'humanité depuis la chute jusqu'à la venue du Christ. C'est le récit des victoires du Démon. Il aurait pu mettre beaucoup de piquant dans cette présentation par Satan de ses victoires. Or, le récit est d'une extrême platitude. Satan raconte les faits presque comme Dieu, à quelques clauses de style près, aurait pu le faire. Le seul passage dans ce long texte où j'ai pu relever un détail un peu inattendu est celui dans lequel le Démon accuse Dieu d'avoir triché en permettant à Josué d'arrêter le soleil<sup>94</sup>, mais encore est-ce un piquant involontaire : Satan — et La Baume — veulent montrer que les Hébreux avaient besoin de Dieu. La Baume craint de donner la parole au Diable comme il craint de montrer un Dieu divisé. Son souci d'apologétique l'amène à supprimer toutes les tensions de son œuvre. Tout doit étaler, accentuer, magnifier la vérité chrétienne. Cette crainte des tensions montre qu'aucune force dans le poème n'est capable de les dominer ni de les unifier, de même que l'énergie divine n'unifie pas l'univers de la *Christiade*. L'inquiétude l'emporte sur la confiance, et les éléments qui mettent en péril l'unité de l'œuvre sont plus forts que ceux qui assurent sa cohérence.

S'il ne parvient pas, malgré toute une amplification oratoire, à donner vigueur aux forces célestes, La Baume par contre n'a aucun mal à rendre avec beaucoup de vivacité la violence bariolée des forces du mal. Ainsi, au cours du voyage dans l'Autre Monde, le Christ qui révèle l'avenir à Pierre lui montre une allégorie de la religion mahométane, une des grandes menaces pour la chrétienté :

En ce moment Pierre vit dans un vaste cachot de l'abîme un énorme cheval noir à triple tête, dont les bouches béantes et à trois rangs de dents de fer, vomissaient le feu et la mort, ainsi que ses yeux et ses narines. La fureur et la guerre étaient peintes dans ses regards homicides. Il portait sur chacune de ses deux têtes de côté, une couronne ancienne, et sur celle du milieu une grande couronne impériale surmontée d'un croissant en forme de cornes. Il avait deux ailes déployées de couleur de sang. Ses pieds étaient d'airain brûlant, une flamme dévorante en sortait, lorsqu'il marchait, ou qu'il frappait du pied. Sa peau était entièrement parsemée de taches et d'hiéroglyphes semblables à des sceptres, symboles de ceux qu'il devait usurper et envahir. Il avait deux longues queues, l'une blanche et l'autre verte, il hennissait sans cesse d'une manière horrible, et les coups de cornes et de pied dont il frappait sa prison, faisaient retentir au loin la terre infernale (t. VI, p. 103-104).

L'énergie baroque de ce monstre allégorique fait contraste avec ce qu'a d'un peu fade et conventionnel l'ensemble de cette vision de l'avenir. Nous en trouverions beaucoup d'autres exemples : qu'il suffise de rappeler que les passages les plus frappants du poème sont ceux qui décri-

94. La *Christiade*, t. II, p. 112.



vent les menaces démoniaques. Les efforts que fait La Baume pour combattre cette puissance des forces de rupture donnent à l'œuvre son uniformité tendue et son immobilité qui font que le baroque s'y immobilise en des attitudes figées. Grandiloquent et creux, il fait penser à l'art qu'on qualifiera plus tard de saint-sulpicien.

Ce baroque en décomposition est cependant traversé de quelques lueurs étranges, venues justement de son absence de cohésion. Ainsi peut-être n'est-ce pas sans raison que l'abbé de La Baume ne donne pas vraiment la parole à Satan. Car il arrive que celui-ci, tout monstrueux que l'œuvre nous le dépeigne, ait des accents qui s'accordent mal avec sa bestialité. Dans sa défaite, au moment d'être écrasé par son adversaire, la fierté lui donne un ton désespéré qui n'est pas sans grandeur :

...tant que mon cœur altier respirera, l'irréconciliable haine que je te porte respirera avec lui, si tu me laisses jouir de l'immortalité ; ne te flatte pas non plus que la violence des tourments dont tu m'accables, ni que l'humble remords me portent à tes pieds pour y expier mes justes attentats : délivre-toi plutôt d'un ennemi qui a osé se mesurer avec toi, anéantis-moi, j'y consens... (t. VI, p. 25).

C'est un autre Satan que ces propos nous font entrevoir, dont l'attitude ne manque pas d'allure. Son discours a des résonances de révolte dans le désespoir qui nous surprennent dans la *Christiade* :

Dieu cruel, il s'écrie, inexorable Divinité, ne cesseras-tu jamais de me poursuivre [...] Je vois présentement que les décrets célestes m'ont destiné à être le jouet de tes fureurs et la victime de ta haine implacable (p. 22).

Nous reconnaissons le ton des héros qui depuis le Cleveland de l'abbé Prévost se présentent en victimes de la fatalité ou de la Providence. Le Dieu « inexorable » dont se plaint ici Satan nous fait penser aussi à l'image de Dieu que l'auteur présente lui-même au moment de la Crucifixion, et ceci nous explique peut-être la singulière éloquence du Diable. A la différence de ce qui se passe dans le *Paradis perdu*, ce n'est pas au début de l'œuvre que Satan montre cette grandeur, mais au moment où il devrait être au plus bas, après son ultime défaite. Grandeur qui n'est pas un reflet de la grandeur divine : au contraire du Satan miltonien, le personnage n'est pas l'imitateur de Dieu. La fragmentation de l'œuvre lui donne dans ce bref éclair de fierté une autonomie qu'il n'a nulle part, bien qu'il y soit apparemment beaucoup plus prestigieux, dans le poème de Milton.

On peut faire à propos de la lumière du poème une analyse comparable : jamais dans la *Christiade*, nous l'avons dit, on n'a le sentiment que tout baigne dans la lumière divine. Il est vrai que l'Enfer y est sombre et le Ciel lumineux, mais la lumière n'y est pas essentiellement liée à Dieu et « co-éternelle » à lui. A propos du texte fameux du début de la *Genèse*, La Baume se livre à une analyse reposant sur une exégèse pseudo-scientifique qui montre que pour lui la lumière est un élément de l'univers physique comme d'autres<sup>95</sup>. Par là même, le clair-obscur n'est pas — comme le sont les lueurs infernales dans le *Paradis perdu* — une manifestation atténuée de la présence divine. Il va bien plutôt être

95. La *Christiade*, t. IV, p. 206 sq.



lié à la lumière lunaire et opposé à la lumière solaire. Comme pour la révolte satanique, il s'agit d'une véritable perversion du clair de lune miltonien. Le clair de lune n'a rien de satanique dans le *Paradis perdu* : rappelons seulement la belle scène du jardin d'Eden dans laquelle le clair de lune préside au coucher des époux comme une sorte de présence atténuée et bienveillante de Dieu. Au contraire, dans la *Christiade* le clair de lune a toujours quelque chose d'inquiétant. C'est lui qui éclaire la scène de l'arrestation du Christ sur le Mont des Oliviers :

La nuit arrivait au milieu de sa course ; la lune dans son plein éclairait déjà la cime des montagnes de Sion, et répandait une lueur pâle et troublante, semblable au crépuscule qui devance le jour, et la lumière des flambeaux réfléchie sur les arbres rendait un éclat qui rejaillissait par intervalles sur tous les endroits du jardin (t. IV, p. 413).

Cette lune qui se combine à l'éclat des flambeaux pour jeter des éclairs sinistres est la lune complice des démons. C'est aussi dans sa lumière mauvaise qu'a lieu la pendaison de Judas. Nous retrouvons à chaque analyse la même division de l'univers, la même fragmentation. Or si on veut bien noter que, aussi bien dans l'utilisation du clair de lune que dans la révolte satanique, nous avons affaire à des éléments évidemment romantiques, le lien entre le baroque déclinant et le romantisme apparaît avec beaucoup de netteté.

### 5. Une épopée rococo.

Plus proche encore du *Paradis perdu* que la *Christiade*, le *Messie* se présente souvent, nous l'avons dit, comme un simple résumé de l'épopée miltonienne. Or il peut surprendre qu'on prenne cette épopée comme modèle quand on veut écrire une œuvre légère et facile, mais la tendance à miniaturiser l'œuvre existe pendant tout le siècle, de Madame Du Bocage à Deloynes d'Auteroche. Comme pour Madame du Bocage, à propos de qui nous avons déjà parlé de rococo, cette tendance est révélatrice d'un style qui renonce aux grandes masses et aux variations de perspectives du *Paradis perdu*. Nous sommes ici dans un monde plus étroit et plus fermé. Nulle part n'est donnée l'impression d'un espace ouvert. Le *Paradis perdu* a cette caractéristique résolument baroque que, bien que l'espace y soit circonscrit, il est en même temps illimité. C'est l'inverse dans le *Messie* : les limites de l'espace y sont, nous l'avons vu, très imprécises, mais en même temps on les sent très étroites. Le Ciel, l'Enfer, Rome, la Judée, tout est à deux pas. Aucune distance n'est indiquée, mais tout ce qui pourrait élargir cet espace est éliminé : pas de long voyage, d'envol prodigieux, d'énorme masse remuée. Les voyages et vols interplanétaires indispensables sont très brièvement évoqués et pour ainsi dire gommés. Ainsi la défaite de Satan ne se termine nullement par une immense chute dans un abîme sans fond, mais par une simple retraite « vers l'horizon ». La comparaison qui suit rétrécit encore l'espace du poème. Il s'agit de Michel poursuivant les fuyards :

... Telle de ses rayons  
La diligente abeille écarte les frelons.  
(Le *Messie*, p. 49.)

Dans le même passage, Dubourg reconnaît son incapacité à décrire les espaces intersidéraux et s'en justifie :

Qui pourrait rapporter les immenses carrières  
 Dont les deux corps ailés franchirent les barrières ?  
 Dieu de l'immensité connaît seul le secret :  
 L'esprit faible en raisonne, et le sage se tait.

Propos curieux de la part de quelqu'un qui va célébrer Descartes, Newton, et le progrès des lumières. La teneur s'en explique peut-être par le souvenir du conseil de Raphaël à Adam de s'abstenir de trop s'interroger sur les secrets de l'univers<sup>96</sup>. Mais au moment même où l'ange de Milton donne cet avis, il est lancé dans un splendide morceau de poésie cosmique, évoquant la danse des planètes, les autres mondes, et animant ce vaste ensemble des frémissements de la vie. On ne trouvera pas une telle contradiction — qui met implicitement le poète au-delà du conseil de Raphaël et rappelle son inspiration divine — dans le poème de Dubourg. Poésie et univers s'y veulent étroitement limités.

Cette forme fermée du poème lui donne des résonances presque intimistes : à l'univers clos correspond une société close, dans laquelle les relations n'ont pas la violence brutale et extérieure de la *Christiade*. La contrainte y est tout intérieure, et la suprême punition est l'exclusion du groupe. Nous avons déjà vu que la défaite de Satan est sanctionnée par son exil et qu'il est comparé à un « frelon » exclu de la ruche par les abeilles<sup>97</sup>. Mais cette défaite est aussi une humiliation sociale dans son clan :

Son rival glorieux, le mépris de ses frères,  
 Ne laissent à sa voix que des plaintes amères ;  
 Sa colère s'exhale en soupirs superflus,  
 Il blasphème, se trouble et ne se connaît plus ; [...]  
 Entraîné par le nombre, il retourne à ses fers,  
 Et l'éternité reste aux portes des Enfers.

(P. 54.)

De tous côtés, il est, à proprement parler, remis à sa place. Presque aucune mention n'est faite d'un châtimement physique : on se contente de le bannir à jamais de la bonne société :

Mais l'Eternel enfin décida la victoire ;  
 L'ennemi désarmé tomba dans la nuit noire ;  
 Sa grandeur disparut, son nom même effacé,  
 Désormais dans le Ciel ne fut plus prononcé.

(P. 55.)

On ne parlera plus de lui dans le salon de Dieu : on ne peut davantage intégrer au petit univers rococo des salons le grand thème de la guerre des Anges. Tous les personnages sont ramenés aux dimensions de l'humanité quotidienne.

Nous avons déjà noté l'insistance mise sur la simplicité de Marie, et la volonté d'en faire une jeune fille presque ordinaire. L'Ange Gabriel est venu lui rendre visite en ami ; et il lui parle à cœur ouvert, n'hésitant pas à rappeler ses propres souvenirs et ses sentiments personnels. Voici comment il raconte sa mission auprès d'Adam, à qui il dut faire connaître l'arrêt divin après le Pêché :

96. P.L. VIII, 66 sq.

97. Cette comparaison du royaume du Bien avec une ruche dans laquelle s'affaïrent les abeilles donne une indication précieuse sur la manière dont Dubourg conçoit la société. Qu'on songe à Mandeville et à sa *Fable des abeilles*.

Le Ciel en son courroux,  
De ce funeste arrêt me fit dépositaire.  
Puis-je vous exprimer quelle douleur amère,  
Vierge, je ressentis dans ce fatal moment,  
De troubler le bonheur d'un couple si charmant ?<sup>98</sup>

« Troubler le bonheur d'un couple si charmant » : l'expression mérite d'être relevée quand on songe qu'il s'agit de l'exil du Paradis terrestre et de toutes les punitions accompagnant cet exil. On voit jusqu'où va la volonté de Dubourg d'éviter à son lecteur toute évocation trop pénible, et on comprend qu'il ait renoncé à un sujet plus ambitieux que celui de la naissance du Christ, qu'il présente autant qu'il le peut comme la naissance heureuse d'un enfant dans une famille ordinaire. Les circonstances dramatiques de cette naissance sont tout juste mentionnées. Aussi la vision que nous présente Dubourg de la Cour céleste est-elle conforme à l'ensemble de son poème. Le Ciel est le séjour d'Esprits satisfaits, et la musique y est l'expression du bonheur plutôt que de la Béatitude. Voici le passage dans lequel la musique des Anges célèbre l'annonce de l'Incarnation du Christ :

Art sublime, art divin, digne présent des Cieux,  
Célébrez à jamais des dons si précieux :  
Adressez au Très-Haut mille chants d'Allégresse.  
Homme heureux ! A ton sort tout le Ciel s'intéresse,  
Que de sublimes voix dans la Sainte Cité  
S'unissent pour chanter Adam ressuscité !

(P. 37.)

Sans doute Dubourg se souvient-il ici du chant des Anges qui dans le *Paradis perdu* termine la même scène<sup>99</sup>, mais nous en sommes pourtant bien loin. Nulle part dans le texte du *Messie* n'avons-nous l'impression d'une réalité inaccessible et indicible, mystérieuse et cristalline à la fois. La Cour céleste y devient beaucoup plus terrestre. L'expression « homme heureux » montre suffisamment que la fin suprême est le bonheur de l'homme, sans tension ni dramatisation.

On ne trouve aucune trace d'angoisse dans l'œuvre de Dubourg. Cette mythologie rapetissée et familière, ce monde tout à notre mesure sont d'une parfaite stabilité. Devant les révélations de Gabriel, les réactions de Marie montrent un étonnement de bon ton (Dubourg suggère même qu'elle n'est pas entièrement insensible à la beauté de l'Ange qui lui apparaît dans son sommeil sous des « traits séduisants »). A son

98. Le *Messie*, p. 66. On opposera à la simplicité du Gabriel de Dubourg l'emphase de celui de la *Christiade* (t. III, p. 281) racontant sa descente sur la terre pour l'Annonciation :

Enflé de la gloire d'un tel message, je m'avance : à mon approche, les larges portes de diamants qui ferment le Ciel roulèrent d'elles-mêmes sur leurs gonds inébranlables. Je pars : le feu de la foudre qui fend la nue, et parcourt l'hémisphère en un clin d'œil, est moins rapide que mon vol. Je nage sans efforts dans l'immense fluide des Cieux ; le Firmament orné des feux immobiles qui pendent à sa voûte transparente, brise pour moi ses barrières de saphir, qui le séparent de l'Empyrée. Déjà le Firmament fuit sous mes pieds. Je perce à travers les planètes. Les douze signes du Zodiaque s'inclinent par respect devant moi, et les étoiles innombrables que j'écarte en volant, courent se ranger par honneur sur ma route...

99. *P.L.* III, 344 sq.

insu, pendant sa conversation avec l'Ange, l'intervention de l'Esprit Saint se produit :

Pendant que Gabriel entretenait Marie,  
 Dans son auguste sein, du glorieux Messie  
 L'Esprit Saint opérait le germe désiré.  
 Terre, réjouis-toi, ton fruit est assuré.  
 (P. 74.)

Tout se passe sans douleur dans le *Messie*. Quand Dieu y propose à son Fils le rachat de l'humanité, cette mission est présentée comme une mission simple et sans trop de souffrance :

Vous, mon Fils, Verbe saint, invincible courage,  
 Allez du genre humain détruire l'esclavage :  
 Qu'il renaisse par vous et voie encore le jour ;  
 Voici le temps heureux promis par votre amour...  
 (P. 36.)

Le Christ répond sans une seconde d'hésitation, comme tout naturellement :

Le Christ consent à tout, il parle et dit : mon Père,  
 Si mon sang répandu rend la vie à la terre,  
 Les horreurs de la mort m'inspirent peu d'effroi,  
 Et votre volonté sera toujours ma loi.  
 (P. 37.)

Les « horreurs de la mort » ne sont mentionnées que pour être aussitôt niées. Là encore nous sommes loin de la dramatisation miltonienne de la même scène<sup>100</sup>, du silence craintif qui suit la demande de Dieu, et de l'offre d'un Christ qui souligne la rigueur de son sacrifice. On ne sent pas dans le *Messie* l'importance de l'enjeu. L'angoisse religieuse est absente d'un poème qui se termine sur un ton résolument optimiste :

L'Enfer n'a plus sur nous de pouvoir tyrannique,  
 Les Anges réunis répètent ce Cantique,  
 Le Verbe est incarné, l'homme brise ses fers,  
 Et le démon vaincu gémit dans les Enfers.  
 (P. 94.)

Notons l'importance donnée ici à l'idée de libération, de fin de servitude apportées par le Christianisme. Or, si Satan, comme nous le montrions dans les pages précédentes, représente le modèle même du tyran, les implications politiques en sont évidentes, et l'aspect social du message du Christ est souligné dans le *Messie*. Cet « essai d'épopée », sans tragique ni tension, fait en tout le plus parfait contraste avec la *Christiade* comme avec le *Paradis perdu*.

Dubourg a bien conscience de la distance qui le sépare de l'épopée anglaise, et l'imitation ouverte d'une œuvre dont il se sent si loin lui apparaît comme une singularité susceptible de rendre son poème plus intéressant. Car il veut avant tout faire une œuvre variée et attachante. Il écrit :

Nous nous sommes plus attachés à varier les choses qu'à les étendre, et si le

100. *P.L.*, III, 210 sq.



lecteur ne trouve pas dans ce petit ouvrage la perfection qu'il en pourrait exiger au moins on doit espérer qu'il y trouvera une variété prompte et successive qui ne le mettra peut-être pas dans le cas de quitter de temps en temps sa lecture pour délaisser son esprit d'un détail trop long et trop fatigant (*Préface*, p. 4).

Il s'agit donc de retenir le lecteur par la surprise de détails piquants. Ce qui est dans le *Paradis perdu* mouvement de grande masse et changement dramatique de points de vue est réduit dans le *Messie* aux détours inattendus d'une démarche capricieuse, et les tableaux majestueux deviennent des tableaux, sans qu'on sente jamais l'ensemble vaciller. Dubourg cherche les détails surprenants, soit sentimentaux, soit symboliques. C'est ainsi qu'il imagine — car on ne trouvera rien de tel dans Milton — un mouvement de pitié chez Michel pour Satan après sa défaite :

De ce monstre infernal le glorieux Archange  
Peut à peine un instant soutenir les regards ;  
Il rassemble les siens sous ses saints étendards.  
A la pitié pourtant son âme abandonnée  
Plaint des Esprits pervers l'affreuse destinée :  
Il ne peut refuser des soupirs à leur sort,  
Et s'éloigne à jamais du séjour de la mort.

(P. 54.)

On sait ce que fera le 19<sup>e</sup> siècle de cette pitié d'un Ange pour Satan. Ici elle vient tout naturellement de ce que nous sommes dans une société étroite et très humanisée, où tout le monde se connaît.

Cette humanisation de la mythologie miltonienne se retrouve aussi dans une autre originalité de Dubourg : il imagine que pour aller vaincre Satan, retranché dans les Enfers, la meilleure arme est la lumière. Pour porter cette lumière au noir séjour, Michel va chercher un rayon de soleil que lui donne l'archange Uriel, et pénètre avec ce rayon au poing dans l'Enfer. Il suffit de l'éclairage solaire pour triompher définitivement de Satan tapi dans son obscurité :

Il [Satan] aperçoit bientôt les ministres des Cieux  
Précédés d'un soleil inconnu en ces lieux.  
Pour la première fois il y voit la lumière.  
Un invincible effroi saisit son âme altière...

(P. 53.)

On a trouvé, aussi bien au 18<sup>e</sup> siècle qu'au 20<sup>e</sup>, ce symbolisme saugrenu<sup>101</sup>. Il ne manque pourtant pas de cohérence, et souligne la signification politique de l'œuvre ; ce tyran vaincu par la lumière est un symbole transparent pour un poème qui célèbre la libération de l'homme par le progrès des lumières. En même temps une telle invention fait penser à certains symboles romantiques<sup>102</sup> : il semble qu'on entende, nous l'avons noté, dans l'univers rococo de Dubourg les premiers balbutiements d'un progressisme religieux. Mais tout le baroque miltonien y est transformé :

101. Cf. *Almanach des Muses*, 1778, qui traite cette fiction de « bizarre », et M. Milner, *op. cit.*

102. Je songe en particulier à la lumière dont l'Ange Liberté éclaire l'Enfer de la *Fin de Satan*, et qui est la défaite de cet Enfer.

le dynamisme devient gracilité, la confiance fervente et angoissée du poète tourne à l'optimisme collectif, l'exaltation de la grandeur et de la puissance de l'homme est maintenant célébration du bonheur de l'homme. Le rococo de Dubourg est bien le style des lumières.

### Conclusion.

Par le truchement du *Paradis perdu* un baroque tardif apparaît dans notre littérature. Pour autant que nous puissions le savoir — car les auteurs sont bien mal connus — ces œuvres ne se reconnaissent aucune parenté avec le baroque religieux du 17<sup>e</sup> siècle français, mais prennent comme modèle une œuvre étrangère (ou des œuvres étrangères dans la mesure où on y trouve aussi quelques souvenirs du Tasse, autre auteur baroque). Il ne suffit pas à ce propos de parler d'anglomanie : l'épopée anglaise offre évidemment un modèle beaucoup plus élaboré que les œuvres françaises de la même époque, et elle n'avait pas été touchée par la censure de Boileau. Mais à ces raisons anecdotiques s'en ajoutent de plus sérieuses : le baroque miltonien est beaucoup plus majestueux et grandiose que celui des œuvres françaises, et il est par bien des côtés proche d'un certain classicisme. Rappelons la fructueuse comparaison entre Milton et Poussin faite par M. Praz<sup>103</sup>. De plus, la tension de l'œuvre miltonienne peut se rapprocher de la tension que nous avons notée dans les épopées que nous venons d'examiner. J'ai été soucieux de marquer surtout les différences — écrasantes et en même temps très éclairantes — entre le *Paradis perdu* et une épopée comme la *Christiade*. Mais certains défauts de l'œuvre de La Baume, comme une raideur excessive, une tension un peu figée, ont été aussi reprochés à Milton, et si ces reproches ont été à mon sens souvent trop systématiques, il n'est pas moins vrai que certains aspects de l'œuvre y prêtent. Il ne manque donc pas d'affinités entre les deux poèmes : dans les deux cas une profonde inquiétude religieuse est au fond de l'œuvre. La réussite du *Paradis perdu* c'est d'avoir — comme c'est le propre de l'œuvre baroque — somptueusement surmonté cette inquiétude, tandis que l'échec d'une œuvre comme la *Christiade* vient de ce que les efforts pour dominer ce sentiment y sont restés vains. Mais cet échec même n'est pas sans intérêt : dans le climat sombre de l'œuvre apparaissent, nous l'avons noté, quelques lueurs romantiques — de ce romantisme qui trouve sa première expression dans le roman noir. Il semble bien que, loin d'être une résurgence du baroque après une époque classique, le romantisme naisse d'une décomposition de ce baroque tardif, dans la mesure où cette forme n'a plus la force de contenir et de dépasser l'angoisse qui le crée.

Dans une œuvre plus tardive, le *Messie*, un instant de pitié sur le sort de Satan nous a fait également parler de romantisme. Mais il s'agit là d'un romantisme sentimental proche de celui de Rousseau. C'est que le rococo un peu fade de Dubourg est aux antipodes du style de la *Christiade* : ici rococo et baroque s'opposent presque du tout au tout,

103. Dans son article « Milton et Poussin ».

malgré leur origine commune. On sait que les historiens d'art ne s'accordent pas pour savoir si le rococo doit être considéré ou non comme une forme de baroque — discussion d'autant plus ardente que le problème est rendu inextricable par ce que ces concepts ont nécessairement de vague. Mais dans l'exemple qui nous intéresse — comme plus généralement si on veut bien se souvenir des œuvres de Marivaux et de Madame Du Boccage dont nous avons parlé — aucune incertitude n'est possible. Ces œuvres très étroitement circonscrites sont au baroque ce que les petits angelots du rococo sont aux créatures surhumaines de Milton. Pourtant, bien qu'elles soient la négation même de la grandeur baroque, elles n'en subissent pas moins la fascination de celle-ci. Goût du tour de force ou désir de donner un reflet de grandeur à un art dont ils sentent eux-mêmes l'étroitesse, l'ambition des artistes rococo d'emprisonner dans leurs cadres étroits les grandes créations baroques montre la complexité des liens qui unissent ces deux styles.

Bien que ces brèves remarques sur les différentes formes d'art soient appelées par ce qui précède, j'ai été plus attentif, dans ce chapitre, à ce que disent ou veulent dire ces épopées qu'à la manière dont elles le disent. Leurs auteurs sont souvent de piètres écrivains : platitudes, répétitions, pages bâclées y sont trop fréquentes pour qu'on puisse prétendre les faire lire de nouveau. Mais elles méritaient, je crois, qu'on s'occupât d'elles au moins une fois, pour ce qu'elles nous apprennent d'inhabituel sur la littérature du 18<sup>e</sup> siècle, dont on oublie trop qu'il fut aussi un siècle de poésie religieuse, et qu'il a cherché à faire revivre les grands mythes de cette poésie.

Je n'ai parlé que des poètes qui ont pris Milton comme modèle : ce qu'ils trouvent dans la mythologie miltonienne, nous l'avons vu, c'est une présentation frappante pour eux de la mythologie biblique. Il leur arrive même de confondre les deux au point de justifier une imitation du *Paradis perdu* par une référence biblique. Dans leur recherche du sublime ils s'attachent particulièrement à l'invocation miltonienne de l'inspiration divine, et ils s'efforcent de retrouver, à travers le poète anglais, les prophètes de la Bible et la grande poésie sacrée des origines. Ainsi se trouvent orientées dans un sens miltonien les tentatives de haute poésie religieuse dictées par les aspirations que nous analysons dans notre premier chapitre. Mais nos auteurs sont loin d'accepter entièrement la mythologie du *Paradis perdu*. Certains éléments importants de l'univers miltonien n'entrent pas dans leurs épopées : je pense surtout à toute la description du jardin d'Eden et du couple paradisiaque, tout au plus évoquée en quelques vers. Cette omission est d'autant plus remarquable que Voltaire avait précisément attiré l'attention sur ce passage privilégié par presque toute la première partie du siècle. En revanche, certains épisodes fortement blâmés par la critique voltairienne sont souvent repris et même amplifiés, comme ceux du Pandémonium et de la Guerre des Anges. Sans doute est-ce parce que l'épisode paradisiaque leur a paru moins grandiose que d'autres scènes de l'œuvre, et plus loin du sublime abrupt de l'Ancien Testament. Mais surtout il convient moins au but polémique de ces épopées — l'exaltation du grand combat de la Religion contre les forces de l'Enfer — que l'évocation de la puissance démoniaque et de la victoire des Anges.

Car ce grand combat est pour nos auteurs celui de deux camps plutôt que celui qui se livre à l'intérieur de chaque âme, et cela les éloigne radicalement de l'épopée anglaise. Bien qu'ils utilisent celle du *Paradis perdu* dans une intention précise, leur mythologie nous a paru incertaine et confuse, moins parce qu'elle est prisonnière de conventions dont elle tente de se libérer que parce qu'elle reflète un trouble profond. J'ai suffisamment noté leur désarroi et leur angoisse : les grands mythes religieux ont perdu leur force et ne s'imposent plus aux imaginations, même chrétiennes. Il a été reproché au Ciel de Milton de n'avoir pas la vigueur de son Enfer, et pourtant quelle splendeur à côté des pâles visions célestes de ces œuvres, à la fois floues et bien terrestres. Et si leurs auteurs ne se montrent que trop persuadés de la puissance du Démon, leur imagination n'arrive pas non plus à le représenter, comme s'il était à la fois présent et partout insaisissable. Ces épopées ne retrouvent un brin de consistance et d'originalité que lorsqu'elles se font, sans trop peut-être s'en rendre compte, l'écho de ces peurs qui prennent autour de 1750 une force nouvelle : mythe de la fin du monde, crainte de l'urbanisation considérée comme infernale, angoisse devant le recul vertigineux de l'horizon humain.

La faiblesse de la grande poésie religieuse au 18<sup>e</sup> siècle, nos auteurs en ont largement conscience quand ils expriment leur nostalgie de la poésie sacrée des origines, expression, à leurs yeux, des croyances profondes de tout un peuple. Leur poésie n'est plus que l'œuvre d'isolés, et peut-être est-ce aussi ce qui rend ces auteurs sensibles à l'œuvre d'un poète lui-même isolé, qu'ils se représentent encore plus seul qu'il ne l'était en réalité. Dans cette poésie religieuse qui se sait en déclin et qui n'exprime bien que des peurs, on perçoit un sourd défaitisme qui fait contraste avec les accents triomphants de la littérature philosophique.



## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

### TEXTES

- ARNAUD, François-Thomas-Marie de Baculard d' : *Dissertation historique sur les ouvrages de M. de Voltaire*, Paris, 1750, in-12.
- BERAULT-BERCASTEL, A.-H. de : *La Conquête de la Terre promise*, Bar-le-Duc, 1766, in-12.
- BERNIS, François-Joachim de Pierres, Cardinal de : *La Religion vengée*, Parme, 1795, in-4°.
- BITAUBE, Paul Jérémie : *Œuvres*, Paris, 1804, 9 vol. in-8°, *Joseph*, 1767, in-8°.
- BOESNIER : *Le Mexique conquis*, Paris, 1752, 2 vol. in-12.
- BOUHOURS, Dominique : *La vie de saint François-Xavier, apôtre des Indes et du Japon*, Paris, 1682, in-4°.
- DUBOURG : *Le Messie*, Amsterdam - Paris, 1777, in-12.
- DULARD, Paul-Alexandre : *L'Etablissement de la Religion en Inde*, dans *Œuvres diverses*, t. II, Amsterdam, 1758, 2 vol. in-12.
- La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature*, Paris, 1747, in-16.
- LA BAUME - DESDOSSATS, J.-F. : *La Christiade*, Bruxelles, 1753, 6 vol. in-12.
- Et voir Lettre d'un Académicien de M... à un académicien de R. sur la Christiade, in *Mercure*, juillet 1754, p. 83-93. Et Seconde lettre sur la Christiade, in *Mercure*, mai 1755, p. 77-86.
- PRIVAT de FONTANILLES ; *Malthé*, ou *Lisle-Adam*, Paris, 1749, in-8°.
- ROUSSY, abbé Jean de : *Aurélia ou Orléans délivré*, Paris, 1738, in-12.
- SOLIS y RIVADENEYRA, Antonio de : *Histoire de la Conquête du Mexique. ou la Nouvelle Espagne*, trad. fr., Paris, 1691, in-4°.

### ETUDES

- COTTAZ, Joseph : *Le Tasse et la conception épique*, Paris, 1942, in-8°.  
(Thèse principale pour le Doctorat-ès-Lettres).  
*L'influence des théories du Tasse sur l'épopée en France*, Paris, 1942.  
(Thèse complémentaire.)
- MOORE, Olin H. : « The Infernal Council », in *Modern Philology*, août 1918, p. 1-25.
- STEADMAN, J. : « Pandora and St. Mary Magdelene in La Baume-Desdosats », in *Romanist Jahresbezicht*, 1960, p. 202-3.
- TOINET, Marie-Joseph-Raymond : Quelques recherches autour des poèmes héroïques-épiques français du 17<sup>e</sup> siècle, in *Notes pour servir à l'histoire littéraire au 17<sup>e</sup> siècle*, Tulle, 1899-1907, 2 vol. in-16.



*Troisième Partie*

SENSUALISME,  
IMAGINATION CREATRICE ET JARDINS





## CHAPITRE VII

### NOUVELLES CRITIQUES, NOUVELLES TRADUCTIONS

Le *Paradis perdu* est, après 1750, très connu en France, et on trouve de multiples références au poème, ainsi qu'une grande diversité de brefs jugements sur lui. Cette poussière critique est d'un intérêt extrêmement inégal : souvent elle se borne à la répétition d'opinions que nous avons déjà rencontrées. La critique voltairienne domine, d'autant plus que la deuxième partie du siècle se montre souvent d'un classicisme plus strict que la première. Mais si on la regarde de près, on s'aperçoit qu'elle évolue, et si certains disciples de Voltaire se raidissent dans un refus hautain du poème baroque, d'autres éprouvent un attrait pour sa violence qui correspond à cet engouement pour l'« énergie » qui marque la période qui va de 1760 à 1780. Cet attrait amène certains critiques à s'impatienter devant les interdits d'un goût trop raffiné. C'est aussi l'énergie que vont rechercher surtout la plupart des traducteurs.

C'est à un examen de ces jugements et de ces traductions oubliées qu'est consacré ce chapitre. Il étudie la période qui va de 1755 aux abords de la Révolution.

#### I. LA CRITIQUE

##### 1. *L'Encyclopédie et Marmontel.*

###### a. *L'Encyclopédie : refus du merveilleux chrétien.*

*L'Encyclopédie* ne fait qu'une place assez restreinte au *Paradis perdu*. On peut consulter, par exemple, les articles « Satan » ou « Enfer » (dans lequel une section est pourtant réservée à l'Enfer des poètes) sans y voir la moindre référence à l'œuvre de Milton. On ne la trouve mentionnée que dans les articles qui traitent du poème épique ou du merveilleux. Ces mentions n'ont pas grande originalité : d'une manière avouée ou non, les auteurs des articles ne font que recopier les opinions de miltoniens célèbres comme Voltaire ou Addison. C'est seulement dans la critique du merveilleux chrétien que le point de vue du dictionnaire retrouve quelque cohérence et quelque force.

Le *Paradis perdu* est surtout envisagé dans une critique d'ensemble du merveilleux chrétien, fondée sur l'idée que ce merveilleux ne corres-

pond pas aux croyances réelles de l'époque, et qu'un poème s'appuyant sur lui ne saurait convenir aux Français éclairés. L'article « Merveilleux » présente cette idée avec beaucoup d'habileté. Il commence par affirmer que chaque pays doit trouver son merveilleux dans les croyances nationales :

L'auteur du livre de Job, écrivant pour les Hébreux, prend ses machines dans le fond de leur créance ; les Arabes, les Turcs, les Persans en usent de même dans leurs ouvrages de fiction, ils empruntent leurs machines de la créance mahométane et des opinions communes aux différents peuples du Levant. En conséquence on ne saurait douter qu'il ne fallût puiser le « merveilleux » de nos poèmes dans le fond même de notre religion, s'il n'était pas incontestable que

De la foi d'un chrétien les mystères terribles  
D'ornements égarés ne sont point susceptibles.

(Tome X, p. 395.)

Ce passage est plein de malice : il oppose à une argumentation de bon sens deux vers de Boileau, d'une banalité usée, comme s'ils étaient d'une autorité évidente. Le lecteur est ainsi invité à chercher une autre raison, et cette autre raison est justement suggérée au début du même passage. La Bible, sur laquelle est fondée le merveilleux chrétien, ne convient-elle pas essentiellement aux Hébreux ? Tout ceci, comme la suite le suggère, n'est-il pas une mythologie orientale (« commune aux différents peuples du Levant ») qui nous est profondément étrangère ? L'article indique très nettement que, pour une raison jamais clairement formulée — si on veut bien ne pas prendre deux vers de Boileau pour une raison — ce merveilleux n'est point fait pour des Français : se référant à un récent commentaire de Boileau par Saint Marc, l'auteur de l'article écrit :

Pour les fictions vraisemblables [...] qu'on imaginait à l'imitation des merveilles que la religion nous offre à croire, je doute que nous autres Français nous en accommodions jamais : peut-être même n'aurons-nous jamais de poème épique capable d'enlever tous nos suffrages, à moins qu'on ne se borne à faire agir les différentes passions humaines (T. X, p. 395).

L'épopée doit s'appuyer sur nos croyances réelles, c'est-à-dire se limiter à un horizon strictement humain. Tout merveilleux ne peut être qu'artificiel.

L'auteur de l'article récuse le *Paradis perdu* comme modèle d'œuvre où la mythologie païenne est remplacée par la chrétienne :

Il est vrai que tout le poème de Milton est plein de démons et d'anges, mais aussi son sujet est unique, et il me paraît difficile d'assortir à d'autres le même *merveilleux* (T. X, p. 394).

S'il y a, dans l'épopée, une « fiction admirable », c'est le passage du Chant IX dans lequel l'ange fait assister Adam au meurtre d'Abel (*P.L.*, XI, 433-469). Car le merveilleux y est très discret et très humain. Mais pour le reste, l'article est sévère à l'égard du poème, en revenant sur les « fautes grossières et inexcusables » auxquelles l'a amené l'utilisation du merveilleux chrétien.

Le christianisme du poème est critiqué dans son sujet même. L'article « Epopée » (Marimontel), qui affirme pourtant que le sujet d'un

poème épique doit être aussi général que possible, parle à peine de l'œuvre de Milton, et donne l'*Enéide* comme exemple de cet intérêt universel. Visiblement, une épopée chrétienne ne saurait intéresser personne. C'est du reste ce qu'affirme, dans le *Supplément*, l'article « Poésie », emprunté à la *Théorie générale des Beaux Arts* de Sulzer<sup>1</sup>. Pour cet article, le tort du sujet du *Paradis perdu* est d'être trop général. Sulzer n'y voit rien de spécifiquement anglais, et n'y trouve rien non plus qu'il puisse rattacher à l'époque de la révolution puritaine, car on ne s'occupait guère, selon lui, de la perte du Paradis à ce moment-là. Un tel sujet n'est donc ni d'aucun temps, ni d'aucun pays :

Le péché de nos premiers pères est un événement si éloigné de nous qu'il ne nous touche que faiblement ; le merveilleux en est si familier qu'il n'a plus rien qui nous étonne ; et à force d'intéresser toutes les nations du monde, il n'en intéresse plus aucune (t. IV, p. 436).

C'est ce manque d'intérêt qui, selon Sulzer, explique que le poème ait été un échec, échec justifié également par tous les défauts du poème, production « sublime et bizarre ».

La préoccupation essentielle des rédacteurs de l'*Encyclopédie* étant de combattre le christianisme du poème, il est normal qu'ils se trouvent en accord avec Voltaire, et que le ton voltairien domine la critique du *Paradis perdu*. Dans l'article « Poésie » cité plus haut, le Pandémonium est considéré comme une « idée ridicule », l'accouplement du Péché et de la Mort est qualifié de « sale », et la guerre des Anges « fait la honte de Milton, comme « la description des amours d'Eden » fait sa gloire. L'article « Poème » (Grimm), qui contient le plus long développement que le dictionnaire ait consacré au *Paradis perdu*, énumère les principales épopées dans le même ordre que celui de l'*Essai sur la poésie épique*. Milton y vient après Alonso de Ercilla, et, pour parler de son poème, Grimm, qui ne semble pas très bien le connaître<sup>2</sup>, se borne à suivre Voltaire et à résumer, sans citer sa source, les jugements de celui-ci.

Mais, par souci sans doute d'équilibre, Grimm, après avoir copié Voltaire dans la première partie de son étude, se met à la fin de celle-ci, à copier Addison (sans indiquer davantage l'origine de son texte), et un passage d'Addison particulièrement élogieux, dans lequel le critique anglais célèbre la puissance et la grandeur de l'imagination de Milton<sup>3</sup>. Si bien qu'après avoir énuméré les « idées bizarres et outrées » du poème au début de son développement, Grimm fait ensuite l'éloge du Pandémonium et de la guerre des Anges.

Une telle incohérence est sans doute la preuve que Grimm ne s'intéresse guère au poème, et qu'il ne fait que reproduire, sans trop se soucier de les accorder, les critiques les plus connus. Mais, en même temps, elle reflète assez bien les deux tendances qui partagent la critique en France après 1750, celle qui continue de condamner l'œuvre au nom du goût, et celle qui, au contraire, y voit une exemplaire réussite de l'imagination créatrice. Car le passage d'Addison que Grimm a choisi

1. Tome IV, p. 436. Une note indique la provenance de l'article.

2. Il s'embrouille dans l'allégorie du Péché (T. XII, p. 822).

3. Il s'agit de la conclusion du n° 417 du *Spectator*.

s'accorde bien, en insistant sur l'effort de création du poète, avec cette exaltation de l'imagination. Malgré les contradictions de surface, il n'est pas fondamentalement en désaccord avec la volonté du Dictionnaire de rabaisser le christianisme de l'épopée. Cet éloge du poème suggère qu'on peut le lire en dehors de toute préoccupation de vérité religieuse, et que des esprits non-croyants peuvent y trouver du plaisir.

b. *Marmontel et les « rêves de la barbarie ».*

Rarement l'écart entre le discours de la poésie et celui de la prose n'a été plus grand qu'au 18<sup>e</sup> siècle, et Marmontel parlant de Milton en donne un exemple très net. Dans son *Épître* intitulée « les Charmes de l'Etude », il affirme son désir de se débarrasser des servitudes d'un goût étroit, même si l'audace amène à des chutes glorieuses :

Livres chéris ah ! qu'il m'est bien plus doux  
De m'oublier, de me perdre avec vous !  
Vous élevez, vous enchantez mon âme,  
Rapide Homère, audacieux Milton,  
Torrents mêlés de fumée et de flamme.  
A ce mélange en vain préfère-t-on  
La pureté d'un goût pusillanime :  
Du char brûlant du Dieu qui vous anime  
Si vous tombez, c'est comme Phaëton ;  
Et votre chute annonce un vol sublime<sup>4</sup>.

Toute la poésie autour de 1760 est pleine de ces appels à l'audace, qui font penser à ces chœurs d'opéra chantant « Partons vite » et restant sur place. Et on imagine mal Marmontel en poète voleur de feu. Le plaisir qu'il peut prendre à la lecture de ces vertigineux envols poétiques est la griserie de celui qui reste dans son fauteuil.

Si on en croit sa prose, cette ivresse ne dure pas longtemps. Et tout en affectant de dédaigner un « goût pusillanime », Marmontel écrit un « Essai sur le goût », recueilli dans ses *Eléments de littérature* (1778) qui, en ce qui concerne l'auteur du *Paradis perdu*, incline plutôt pour une « pureté » conçue à la manière de Voltaire. Le jugement qu'il porte sur le poème semble un résumé des jugements sur Milton contenus dans *l'Essai sur la poésie épique* :

Quoi de plus fortement conçu que le caractère de Satan, qu'Homère lui aurait envié ? Quoi de plus pur, de plus aimable, que la peinture de l'innocence et de la félicité de nos premiers pères, dans ce jardin où l'imagination du poète a reproduit l'univers naissant et l'ouvrage de la création dans sa plus naïve beauté ? Quoi de plus absurde et de plus monstrueux que cet amas de fictions dont il a chargé son poème ? Et peut-on ne pas reconnaître les rêves de la barbarie dans la transformation de l'ange rebelle en crapaud, dans ce vilain amas d'accouplements incestueux de Satan avec le Péché, et du Péché avec la Mort, et dans l'atelier des démons fabriquant du canon pour foudroyer les anges, et dans ces batailles où les démons sont cuirassés et où les anges sont pourfendus, etc (p. 15).

Les réussites du poème prouvent le génie de Milton ; ses erreurs mon-

4. *Trésor du Parnasse*, t. II, p. 2. Cf. par exemple une ode de Balze, *Le sublime poétique*, qui déclare :

Tombons s'il le faut, comme Icare

Mais tombons du plus haut des airs.

in Blin de Sainmore, *Elite de Poésies fugitives* (1764), tome I, p. 228.



trent que ce génie a été la victime d'une époque sans goût. A la différence de Sulzer, Marmontel voit dans le poème tout ce qui le lie à un contexte historique dont il se fait une image particulièrement sombre.

Comparant Milton à Shakespeare, dont on commence à beaucoup parler, Marmontel leur trouve comme point commun qu'ils ont été des « hommes de génie » à une époque barbare. On connaît sa conclusion sur Shakespeare :

Voilà le poète de la nature, que la barbarie de son siècle et de son pays a dépravé (p. 15).

Eludant Milton immédiatement après, Marmontel voit dans l'œuvre du poète les signes d'une dépravation semblable, bien que peut-être moins prononcée :

Milton est d'un temps plus récent ; et l'on ne laisse pas de voir encore dans son poème, à côté des tableaux les plus touchants, les plus sublimes, les traces de cette barbarie qui dégrade l'esprit humain (p. 15).

Cette barbarie est pour Marmontel « le chaos » qui vient de l'ignorance. Tous les peuples l'ont connue, et en sont sortis depuis peu, mais alors qu'en France « le génie et le goût sont presque nés en même temps », en Angleterre celui-là a précédé celui-ci, et Milton et Shakespeare sont « deux exemples fameux de cet étonnant assemblage des plus grandes beautés de l'art et de ses plus bizarres difformités » (p. 14). Le malheur de Milton, c'est d'être né trop tôt. Il avait l'imagination vive, mais l'imagination est une faculté qui se laisse facilement dévoyer. La sienne n'a pas été guidée par les lumières d'un siècle éclairé : seules les lumières donnent le talent, talent qui permet de contrôler une imagination trop vive et empêcher de tomber trop bas dans ce que Marmontel appelle « les intermittences du génie » (p. 199).

Si Marmontel énumère de façon très voltairienne les « beautés » du *Paradis perdu*, il ne semble pas très sensible dans l'ensemble à la grandeur de l'œuvre. L'épopée anglaise n'est mentionnée ni dans son article « Génie », ni dans l'article « Sublime », alors qu'Homère et Virgile y sont abondamment cités. Nous sommes en plein dans le « retour à l'antique », et il est très clair que pour Marmontel, la comparaison n'est pas favorable à Milton, en particulier en ce qui concerne le merveilleux. Il veut bien reconnaître qu'« à la maladresse de Camoëns, de Sannazar, de Saint Didier, de Chapelain, etc., on peut opposer les exemples du Tasse, de Milton, de l'auteur d'*Athalie* et de celui de la *Henriade* ». Mais il mêle ici des espèces de merveilleux fort différentes, et quand on en vient à une forme qui soit plus proche de celui du *Paradis perdu*, le commentaire devient plus défavorable. Il tente de montrer l'impossibilité d'un merveilleux chrétien, qu'il appelle « le merveilleux moderne » :

La divinité est inaltérable par essence, et tout le génie des poètes ne saurait faire de Dieu qu'un homme : ce qui est une ineptie ou une impiété. Nos anges ou nos saints, exempts de passions, seront des personnages froids si on les peint dans leur état de calme et de béatitude, ou indéemment dénaturés si on leur donne les mouvements tumultueux du cœur humain (article « Merveilleux », p. 363).

Et quand on en vient aux démons, Marmontel semble avoir oublié son éloge du Satan miltonien, et son apparente logique ne permet pas qu'on en nuance beaucoup la figure :

Nos démons, plus favorables à la poésie, sont susceptibles de passions, mais sans aucun mélange ni de bonté ni de vertu : une fureur plus ou moins atroce, une malice plus ou moins artificieuse et profonde, en deux mots, le vice et le crime sont les seuls couleurs dont on puisse les peindre (p. 363).

Ce raisonnement permet à Marmontel de conclure « qu'on serait insensé de croire pouvoir substituer, sans un extrême désavantage, le merveilleux de la religion à celui de la mythologie ». Mais il est évident que le respect qu'il affiche, copié sur celui de Boileau, masque en fait son aversion pour le merveilleux chrétien. Il ne comprend visiblement pas celui-ci et n'en voit pas les richesses : l'univers religieux lui apparaît comme immobile et abstrait, dans une « tranquillité éternelle » sans aucun rapport avec les hommes. Marmontel fait comme Lucrèce reléguant les Dieux bien loin de notre monde. Dans ces conditions, les ressorts du *Paradis perdu* lui échappent :

Voyez aussi combien est absurde et puéril, dans le poème de Milton, le péril où il met les anges, et leur combat contre les démons (p. 363).

« Absurde », mais sans doute un peu plus, car cette absurdité nous ramène à la barbarie dont nous parlions plus haut. Quand il explique les « absurdités » du *Paradis perdu*, Marmontel estime, nous l'avons vu, qu'elles sont dues à l'influence sur l'imagination du poète de l'époque à laquelle il vivait :

Cet exemple [celui du *Paradis perdu*] et mille autres prouvent que l'imagination est la plus corruptible des facultés de l'âme. C'est par elle que la barbarie fait produire ses monstres, la superstition ses fantômes, l'erreur ses systèmes bizarres ;... (P. 15.)

Le rapprochement entre les « monstres » de la « barbarie » et les « fantômes » de la « superstition » est significatif. Au fond le merveilleux miltonien apparaît au voltairien Marmontel comme le produit d'une époque obscurantiste. A ce fanatisme venu des âges les plus noirs de l'humanité, à ces « rêves de la barbarie », la foi dans le progrès des lumières et l'idéal antique opposent l'image d'une civilisation au discret paganisme laïque.

### c. Dans le sillage de Voltaire.

Marmontel n'est pas le seul à s'inspirer de Voltaire. Ce dernier, implicitement ou non, invitait à une comparaison entre son épopée et celle de Milton. Eléazar de Mauvillon a risqué cette comparaison, et comme il est très favorable à Voltaire, sa critique du *Paradis perdu* est très voisine de celle de l'*Essai sur la poésie épique*. Dans ses *Lettres Françaises et Germaniques* (1740), le critique, qui considère la *Henriade* comme un grand chef-d'œuvre, estime que si l'épopée de Voltaire n'a pas toutes les beautés qu'on trouve dans les œuvres de ses grands prédécesseurs, elle n'en est pourtant pas indigne, car elle n'a pas « leurs dé-

fauts » non plus. Par contre il se moque à son tour de la lance de Satan, de la guerre des Anges, et conclut — ce qui sous sa plume est loin d'être favorable — que « les images pourraient figurer dans le fade roman de Gulliver » (p. 279). Cette insistance sur les « défauts » du poème de Milton, c'est-à-dire surtout la partie fantastique, se retrouve dans toute la critique d'inspiration voltairienne. L'abbé Calvel estime que la *Jérusalem délivrée* et le *Paradis perdu* manquent de « cet intérêt national et personnel » qu'on trouve dans l'*Enéide* ou d'autres épopées traitant un sujet national<sup>5</sup>. En ce qui concerne le seul *Paradis perdu*, s'il admire la situation déplorable d'Adam et Eve après leur faute, il est choqué de voir « les fables du paganisme placées à côté de la religion chrétienne » (t. I, p. 350), et trouve « absurde de faire combattre les démons contre Dieu et contre les anges » (p. 285). De même les *Nuits anglaises* (1770) qui appellent Voltaire un « si juste appréciateur des talents », considèrent que le « monde chimérique » dans lequel le poème anglais transporte son lecteur doit paraître « bizarre et ridicule ». Et le recueil énumère

Satan avec la taille gigantesque de Gargantua, ses épaules assez large pour porter un bouclier d'une aussi vaste circonférence que la lune, ses ailes aussi étendues que les voiles d'un vaisseau, sa lance de la hauteur d'un pin, ce canon tiré contre les anges et le combat extravagant... (t. II, p. 231).

Ce refus du fantastique miltonien s'accompagne, comme chez Voltaire, de la condamnation de l'activité politique du poète.

Les mêmes *Nuits anglaises* traitent la *Pro Populo Anglicano Defensio* en termes sévères, et avec des affirmations bien discutables :

Heureux si ce grand poète, trop fier et trop passionné pour la liberté et l'indépendance, n'avait pas prostitué sa plume pour justifier l'infâme parricide de Charles 1<sup>er</sup> ! Cet ouvrage fit une brèche cruelle à sa réputation : son livre révolta l'Angleterre et fut condamné au feu par les Parlements de Paris et de Bordeaux (t. II, p. 232).

Mais l'ouvrage, qui n'est guère qu'un recueil d'anecdotes sans suite, ne lie pas directement cette activité politique au *Paradis perdu*. L'Italien Carlo Denina, par contre, le fait. Dans son *Tableau des Révolutions*, traduit en français en 1767, cet auteur, qui se montre un partisan farouche de l'antiquité<sup>6</sup>, trouve l'épopée anglaise très inférieure à Homère et à Virgile, et même à l'Arioste ou au Tasse. Et sans s'attarder à une critique du poème qu'il considère sans doute comme déjà faite, Denina en vient à l'explication de cette infériorité, due à l'époque de Milton :

Comme il avait vécu et pratiqué le monde dans les temps tumultueux de Char-

5. *Encyclopédie littéraire*, 1772, t. II, p. 157.

6. Nous avons déjà mentionné à propos de Marmontel cette influence du retour à l'antique sur la critique miltonienne. Je voudrais signaler à ce propos l'appréciation que le comte de Caylus porte sur le *Paradis perdu*, qui n'est pas non plus très éloignée de Voltaire : « Milton a pris le germe, ou l'idée de son poème, dans le Tasse, et son style dans le style oriental ; ses personnages monstrueux, plus grands par les mots que par les ressorts, ne peuvent se traiter en peinture ; ils répètent trop leurs actions, et leurs motifs sont toujours les mêmes. L'enflure des mots n'a jamais fait qu'une fausse impression sur l'esprit et l'imagination des peintres. Cet auteur vivait dans le xviii<sup>e</sup> siècle. La perte de la vue a peut-être été son plus grand rapport avec Homère. » (*Tableaux tirés de l'Illiade et de l'Odyssée*, Avertissement, p. xiii et xiv).

les 1<sup>er</sup> et de Cromwell, il avait contracté l'habitude d'écrire dans un langage embrouillé, et embarrassé d'expressions dures, obscures, et surannées, et de termes d'école, qu'il tenait de l'animosité des disputes sur la Religion et sur le Droit public, qui étaient alors si échauffés (*Tableau*, p. 330) 7.

Il est dès lors facile à Denina de lier directement la passion politique du poète à la fougue qu'il montre dans son poème :

De là vient qu'on remarque dans son poème des traces de l'enthousiasme dont il était animé lorsque, servant la passion du Parlement et de Cromwell, il invective contre le Roi et contre l'Eglise (p. 331).

Il va de soi que pour Denina, Milton est très inférieur à Waller ou à Dryden, puisque la langue anglaise n'a atteint un degré de « délicatesse et de politesse » convenable que sous le règne de Charles II, alors que Milton, isolé à ce moment-là, fait figure d'homme de l'époque précédente. Ainsi, comme chez Voltaire, les règles d'une élégance toute mondaine ont de visibles implications politiques.

L'abbé Iraitlh, en qui on a voulu voir un prête-nom de Voltaire, s'intéresse d'abord, dans ses *Querelles littéraires* (1761) à la dispute entre Milton et Saumaise, et ne parle qu'incidemment du *Paradis perdu*. A la différence de Denina, il refuse de faire la liaison entre le poème et les écrits polémiques de Milton, écrivant de ceux-ci que « le style en est insupportable » et qu'« il ne faut juger de Milton que par ses vers » (t. I, p. 260). Il présente une vision très excessive de l'activité politique du poète :

Cet écrivain, naturellement audacieux et républicain, échauffé par l'esprit du temps et des guerres civiles, [...] fit d'autres ouvrages si séditieux et si terribles que Cromwell lui-même en appréhenda les suites, et le pria d'écrire plus modérément. Mais la retenue que s'imposa cet apologiste des plus noirs forfaits ne fut pas longue. Sa plume éloquentement féconde et vouée à l'indépendance et aux changements, enfanta écrits sur écrits pour achever la révolution commencée et pour établir la nouvelle domination (p. 257).

Le caractère un peu vague de ce récit, qui nous présente Milton comme un forcené faisant peur à Cromwell lui-même, et à toute l'Europe, car ses écrits « ne laissent pas de faire des impressions profondes dans les têtes les mieux organisées ; l'Europe entière avait à trembler pour la constitution des états », nous donne du poète une image qui s'accorde très bien avec les « écarts de génie et de raison » qu'Iraitlh voit dans son poème. C'est l'Anglais dans toute sa force sauvage.

Dans sa critique du poème, l'abbé Iraitlh copie Voltaire au point d'en imiter même le ton. Ainsi sur Milton et Andreini :

Sans une impertinente farce italienne que Milton vit représenter à Milan peut-être n'eût-il jamais chanté les anges ni le diable (p. 255).

Iraitlh oppose les beautés et les irrégularités du poème, mais il se montre beaucoup plus sensible à la puissante imagination du poète qu'à tout le reste. Voici ce que selon lui on trouve dans l'épopée :

7. Denina s'appuie sur l'appréciation portée par Addison sur la langue de Milton, à laquelle il renvoie en note. Mais Addison (*Spectator* n° 297) n'a jamais dit ce que Denina lui fait dire.



... des images grandes et sublimes ; des idées neuves, hardies, effrayantes et faites pour l'imagination anglaise ; des coups de lumière avec d'épaisses ténèbres, et des écarts de génie et de raison (p. 254).

Nous sommes encore proches de Voltaire, mais d'un Voltaire dont on se souvient apparemment moins souvent dans le siècle : celui du sublime sombre convenant à l'imagination anglaise. Voltaire lui-même semblait avoir un peu oublié cet aspect de l'œuvre. Iraitlh le remet en lumière. Mais suit-il encore Voltaire ? En 1761, la notion de sublime a évolué, et Iraitlh, en voyant dans le poème « une belle horreur, un ensemble bizarre et magique » parle une langue qui n'est plus celle de son modèle.

## 2. Contre la critique voltairienne.

### a. Fréron et l'Année littéraire.

Contre la critique voltairienne, l'*Année littéraire* se fait le défenseur du poème et de son inspiration religieuse. En 1776, année même de la mort de Fréron, La Harpe, dans sa préface d'une traduction française des *Lusiades*, avait répété, en bon disciple de Voltaire, les critiques traditionnelles, écrivant à propos de l'épisode d'Inès :

J'avoue que je préfère ce seul morceau d'Inès à tout ce qu'on peut admirer dans le *Paradis perdu* de Milton, qui à quelques endroits près, me paraît un ouvrage extravagant et digne d'un siècle de barbarie<sup>8</sup>.

L'article du même journal qui rend compte de cet ouvrage s'insurge contre les arrêts tranchants de La Harpe, et après les avoir cités, les commente en ces termes :

Risum teneatis, amici ! Eh, Monsieur de la Harpe, je ne vous demande qu'une petite extravagance dans le genre de Milton, et je vous place au rang des Dieux, je jure de vous invoquer, d'allumer le premier l'encens sur vos autels, et de faire tomber au pied de vos images toute la république des lettres. On ne répond point à des inepties de cette force (*Année littéraire*, 1776, p. 298).

Le ton est, on le voit, très polémique, et l'auteur de l'article n'ignore sans doute pas que La Harpe est loin d'être le seul à parler de barbarie à propos du poème anglais. Mais dans cette vive défense, le journal reste dans la tradition d'Elie Fréron, qui, en 1757, lorsque Dinouart avait tenté de répandre en France les accusations de plagiat lancées contre Milton, avait vigoureusement défendu le poète et réglé en termes très vifs et très nets leur compte aux accusateurs<sup>9</sup>.

Elie Fréron était loin d'être systématiquement favorable à tout ce qui venait d'Angleterre. Il était même sévère pour la langue anglaise, qu'il considérait comme « dure » et « ridicule », et il reprochait aux Anglais de ne pas avoir conservé le gallois comme langue nationale « qui est, dit-il, si douce, à en juger par la langue de Basse-Bretagne.

8. Notice, p. xx. Il s'agit d'une traduction de Vaquette d'Hermilly remaniée par La Harpe. Celui-ci, dans un article du *Mercury* (5 janvier 1779), repris plus tard dans son *Lycée*, égrène tous les lieux communs de la critique voltairienne, et conclut que le poème de Milton est un ouvrage « très peu intéressant ».

9. *Ibid.*, 1757, p. 98 à 120. Sur l'affaire du plagiat, cf. supra, p. 108 sq.

qui est la même et qui est ma langue maternelle »<sup>10</sup>. Mais s'il préfère la *Jérusalem délivrée* au *Paradis perdu*, il n'en fait pas moins souvent l'éloge de l'œuvre de Milton. Il était sensible à sa nouveauté, considérant que « Milton et Shakespeare sont à la tête de ces esprits originaux dont s'applaudit une nation, notre rivale dans presque tous les genres. Il en note « la majesté, la noblesse, le naturel des idées et du style »<sup>11</sup>. Bref, tout l'oppose à la critique voltairienne.

S'il reprend la comparaison entre le *Paradis perdu* et la *Henriade*, c'est dans un sens bien éloigné des souhaits de Voltaire<sup>12</sup>. Alors que l'*Encyclopédie* préfère les sujets d'intérêt national, Fréron aime l'intérêt universel du sujet choisi par Milton :

Il n'est point borné à un pays, à un conquérant ; il intéresse toute la Chrétienté ; c'est Dieu lui-même qui en est l'objet ; le poète ne rampe point sur la terre ; porté sur les ailes de son génie, il franchit les barrières enflammées de l'univers... (*Année littéraire*, 1755, p. 206).

Et dans la comparaison avec Homère et Virgile qui suit, menée du strict point de vue de l'intérêt du sujet, il est clair que Milton n'est pas inférieur à aucun de ces deux poètes, et leur est même peut-être supérieur. Cet éloge du sujet de Milton est en partie dirigée contre la *Henriade*, dont le sujet est « stérile par lui-même et peu important pour le genre humain » (p. 208). Mais ce n'est pas uniquement pour l'opposer à l'œuvre de Voltaire que Fréron étudie l'épopée anglaise.

Reprenant le problème des rapports entre le poème, la personnalité de son auteur et l'époque dans laquelle ce dernier a vécu, il ouvre des perspectives à la fois proches et bien différentes de celles de la critique voltairienne. Il écrit, toujours à propos du sujet du poème :

Je ne sais si je me trompe ; je vois beaucoup de rapport entre ce sujet, le caractère particulier de Milton, et les circonstances où il s'est trouvé. Né violent et emporté, il puisait dans lui-même des expressions pour peindre le désespoir de Satan, son ardeur pour la vengeance. Indomptable républicain, il attaquait les rois ; Satan en veut au monarque de l'univers, à Dieu lui-même ; il voudrait pouvoir le renverser du trône. Notre poète, élevé dans le feu des guerres civiles, toujours animé par la discorde, ne pouvait que bien peindre la révolte des Démon, leurs combats avec les Anges, etc. (p. 208).

La liaison entre la révolte satanique et le républicanisme de Milton n'avait jamais, à ma connaissance, été aussi nettement faite : le thème de Satan républicain, promis à une belle fortune<sup>13</sup> se trouve déjà dans ces lignes.

En même temps, Fréron fait un rapprochement avec Corneille qui ne manque pas non plus d'originalité. Son article se continue ainsi :

Je ne crois pas ces remarques frivoles, et je pense que pour bien connaître un poète, il n'est pas inutile d'étudier le caractère qu'il a reçu de la nature, ses

<sup>10</sup> Voir Desfontaines, in *Observations sur les écrits des modernes*, 27 juillet 1743, p. 283. Cité par Thelma Morris, *L'abbé Desfontaines et son rôle dans la littérature de son temps*, *Studies on Voltaire* n° 19, Genève 1961.

<sup>11</sup> *Année littéraire*, 1770, p. 82 et 1757, p. 114.

<sup>12</sup> Sur une autre comparaison entre les deux épopées, défavorable à Voltaire, voir la Note complémentaire 1, sur J. B. Clément, à la fin du chapitre.

<sup>13</sup> Cf. l'article de R. Lejosne, « Satan républicain » in J. Blondel, le *Paradis perdu*.

mœurs, ses emplois, le siècle où il a vécu, les partis où il se trouve engagé, etc. Nous sortions en France des guerres civiles, lorsque Corneille parut sur notre théâtre. Plusieurs de ses pièces se ressentent de cet esprit républicain qui avait régné peu de temps avant lui ; la grandeur romaine, la haine contre les Rois, peints par un si grand maître, faisaient alors une forte impression sur les spectateurs encore échauffés des derniers troubles (*Année littéraire*, 1755, p. 209).

Malgré ce que peut avoir de vague la chronologie de Fréron concernant le théâtre de Corneille, la comparaison faite ici est pleine d'intérêt. S'il est courant, comme nous l'avons vu, que Milton et Corneille soient considérés comme également sublimes<sup>14</sup>, il l'est moins qu'ils soient rapprochés par le républicanisme. Il y a ici implicitement l'idée que ce grand sublime comporte quelque chose de farouche et d'indompté, à quoi Fréron n'est pas entièrement hostile. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il accepte dans le poème de Milton ce qu'il désapprouve ailleurs. En 1769, quand il rend compte de la traduction de la *Messiad* de Klopstock, il déclare qu'il n'aime pas « ces combats de la Divinité avec le Diable », mais qu'« on a pu les pardonner et même les admirer dans Milton » (p. 74). Justement parce que dans le poème anglais ce merveilleux a une force qui en fait la grandeur. Fréron, en défendant<sup>15</sup> le poème d'inspiration religieuse pour les raisons mêmes qui font qu'on l'attaque, aboutit à une conception de la poésie qui est proche de celle du romantisme naissant.

#### b. *Les plaisirs de l'imagination.*

La contradiction, que nous relevions à propos de Marmontel, entre les ambitions poétiques d'une époque et la rigidité de sa critique, se retrouve à tout moment. Dorat constate, dans ses *Réflexions sur la poésie*, la tyrannie et l'impuissance du discours critique. Il s'en prend aux « Aristarques » qui ne veulent point de merveilleux dans le poème épique, en faisant remarquer qu'on « rencontre à chaque pas », dans la *Jérusalem délivrée*, « des dieux et des démons ». Il ajoute que « Milton intéresse de même à son action toutes les puissances célestes et infernales », et il constate que, malgré la censure de la critique, « c'est à ces poètes cependant qu'on décerne le prix » (*O. C.*, t. V, p. 445-446). Il dénonce donc le despotisme d'une certaine critique, qui, pour lui, annonce une « décadence prochaine des lettres et des arts ». Seule une poésie puissante et indifférente à la censure d'un goût étroit peut sauver de cette décadence.

Il ne s'agit plus d'une défense de la poésie sacrée, mais d'une poésie dont le sublime réside dans la force. Dans ses *Considérations sur les Révolutions des Arts* (1755), le Chevalier de Méhégan se montre « philosophe » et anglophile. Il considère Pascal comme un auteur plein de

14. Voir dans le même chapitre le parallèle entre Corneille et Milton fait par Méhégan.

15. Un recueil comme les *Muses chrétiennes* (1773) de P. L. d'Aquin de Chateaulyon comprend plusieurs extraits du *Paradis perdu*, dans les imitations en vers de L. Racine, de Mme Du Bocage, ou même de Voltaire. Voir aussi l'éloge du poème que fait, dans l'intention de montrer la supériorité de la poésie sacrée, l'abbé Chaudon dans la *Bibliothèque d'un homme de goût* (1772). Voir Note complémentaire 2 à la fin du chapitre.

génie, mais gâté par ses convictions religieuses. « Quel génie la superstition n'a-t-elle pas en lui ravi à la raison ? » (p. 181). Comme il étudie la littérature par âges successifs, il est amené à examiner en même temps Corneille, Milton et Shakespeare, dont il fait des modèles de « force », opposant cette qualité à la « pénétration »<sup>16</sup> :

Corneille, Milton et Shakespeare déploient cette qualité toute entière. On les voit se porter sans cesse au sublime, et immoler tout à ce genre. De là viennent les fréquentes négligences, et quelquefois les fautes considérables qu'on aperçoit dans leurs ouvrages. Ce sont des mers qui tendent à s'élever vers le globe de la lune et laissent leur rivages à découvert (p. 184).

Mais il élimine tout de suite Shakespeare, très inférieur pour lui aux deux autres. Puis il fait un parallèle entre Corneille et Milton qui tourne vite à l'avantage du second. Non seulement l'épopée est un genre plus difficile que la tragédie, mais on trouve dans le génie de Milton « des parties éminentes qui ne se trouvent point dans l'autre ». Et Méhégan explique :

Corneille a des faiblesses, Milton n'a que des écarts. Corneille rampe quelquefois ; Milton extravague même avec noblesse. Les acteurs de Corneille donnent souvent dans la déclamation ; ceux de Milton sortent rarement de la passion qui les anime. Le style de Corneille est sublime sans être majestueux ; celui de Milton est aussi majestueux que sublime. Enfin, et ceci décide, le gracieux, le fin, le naïf sont inconnus à Corneille ; jamais personne ne les mania plus heureusement que Milton. Qu'on lise le cinquième livre du *Paradis perdu*, ce livre discours d'Adam ! Quelle candeur dans les sentiments de ces deux époux ! Quelle douceur dans leur tendresse mutuelle ! Quels charmes, quelles grâces dans la description du séjour de leur félicité ! Quelle force dans les fureurs de leur ennemi, et quelle finesse dans le tableau de ses ruses ! Pourquoi, avec plus de feu que Virgile, Milton n'en a-t-il pas le jugement ? Il serait même supérieur à cet homme divin (p. 185-186).

Eloge total, on le voit, et intéressant malgré tout ce qu'il y a d'approximatif dans les affirmations de Méhégan. Car le point de départ est presque voltairien. Il ne s'agit plus d'une défense du merveilleux chrétien et de la poésie sacrée, mais l'accent est mis sur les épisodes humains du poème. L'admiration pour le *Paradis perdu* est indépendante du caractère religieux de l'épopée.

On trouve un éloge comparable de l'œuvre anglaise dans le poème didactique de l'abbé de Cournand intitulé *Les Styles* (1761). Milton y est donné comme modèle du style sublime et la hardiesse de son imagination y est célébrée avec enthousiasme :

L'autre [Milton] du monde a franchi la barrière,  
Des bords d'Eden, séjour délicieux,  
Il part, il vole, heureux et téméraire,  
Voit des enfers le séjour odieux.  
Pier d'ennoblir ces anges ténébreux  
Qu'il échauffa de sa verve guerrière,  
Sur leur demeure il jette un jour affreux  
Je l'aperçois dans ses élans fougueux,  
Jusques aux cieux portant sa tête altière ;

16. Sur l'opposition entre la pénétration et le sublime, voir la Note complémentaire 3 sur Vauvenargues.



Son vol hardi me fait baisser les yeux.  
O si sa marche était plus régulière !  
Souvent il bronche, il tombe en sa carrière ;  
Mais ses démons parlent comme les dieux.  
(P. 101-102.)

Ce dernier vers serait assez énigmatique si Cournand ne précisait pas, dans une note, qu'il s'agit des dieux d'Homère à qui Milton prête « un degré de force de plus ». Dans cette note il affirme --- ce qui n'est peut-être pas inutile, étant donné que ce genre de poème donne aisément dans l'hyperbole --- que tout ce qu'il dit de Milton « est exactement vrai ». Il revient dans la même note sur « les beaux discours » que le poète fait prononcer aux démons. L'abbé de Cournand admire tout particulièrement le Satan et l'Enfer miltoniens, dans lesquels il retrouve la « verve guerrière » du poète.

Il ne classe pas le poème dans le « genre sombre », qu'il étudie à côté du genre sublime. Le genre sombre, dans lequel il place les *Nuits* de Young comme les *Tristes* d'Ovide, est davantage le domaine de la mélancolie, le sublime est celui de l'énergie. Le poète doit être un observateur passionné :

Il faut avoir été plusieurs fois attentif et immobile sur le rivage de la mer en fureur, pour rendre les tempêtes avec énergie ; il faut s'être trouvé au milieu des flots d'un peuple ému et courroucé, pour tracer d'une manière sublime le tableau des passions violentes... (*Préface*, p. XXII.)

Cournand a, on le voit, retenu la leçon de Diderot. Le sublime ne réside plus dans la majesté, mais dans les tempêtes et la violence. Il nous amène à une conception de la poésie que nous examinerons dans un prochain chapitre.

## II. LES TRADUCTIONS

### 1. Traductions complètes en vers : Leroy et Beaulaton.

Si l'idée de traduire le *Paradis perdu* en vers remonte à l'*Essai* de Voltaire, il faut attendre 1775 pour que paraisse à Rouen la première traduction complète, due à l'abbé Leroy. Deux ans plus tard, à Montargis en est publiée une seconde dont l'auteur s'appelle Beaulaton. Peut-être a-t-il fallu la tranquillité et les loisirs provinciaux pour que soit menée à bien cette tâche de longue haleine que constitue une traduction en vers de l'épopée miltonienne. Les deux traducteurs insistent en tous cas dans leur avant-propos sur le mal que leur a donné leur travail. Ils pensent l'un et l'autre que c'est la difficulté et l'ampleur de la tâche qui en ont détourné tous ceux qui auraient pu l'envisager avant eux. « Il a fallu bien du courage pour l'entreprendre, bien du travail pour le finir », écrit Leroy, et Beaulaton souligne le côté « périlleux » de l'entreprise. Celui-ci pense même que son prédécesseur n'a pas surmonté ces périls :

Le seul abbé Leroy a osé se charger d'une entreprise aussi périlleuse : avec quel succès, c'est au public à en juger : il ne m'appartient pas de lui marquer sa place et mes éloges seraient aussi suspects que ma critique. Je viens après lui.

moins effrayé du danger de le suivre que des obstacles à vaincre, et des difficultés de la traduction (*Préface*, p. XII).

Mais il ne semble pas que Beaulaton ait mieux réussi que Leroy : les deux traductions n'ont connu qu'une seule édition, et encore bien mal accueillie.

L'*Almanach des Muses* (1776) ne mentionne le travail de Leroy que pour montrer combien sa traduction est mauvaise, et beaucoup plus tard Chateaubriand en fait l'exemple privilégié de la mauvaise traduction du 18<sup>e</sup> siècle, et s'en moque complaisamment. Beaulaton n'a pas eu l'honneur d'essuyer l'ironie d'un Chateaubriand, mais seulement les critiques de La Harpe, et l'*Almanach des Muses* le traite aussi sévèrement que son prédécesseur<sup>17</sup>. Telleen lui-même ne parle de ces traductions que très rapidement. Il accuse à tort Leroy d'avoir travaillé sur la version de Dupré de Saint-Maur plutôt que sur l'original, et critique son infidélité et sa médiocrité. Quant à Beaulaton, Telleen se contente de citer deux courts extraits — onze vers en tout — de son œuvre, laissant au lecteur le soin de conclure. C'est dire que ces deux traductions sont bien oubliées. Mais s'il est facile de les traiter par l'ironie ou le mépris, elles ont le mérite de nous montrer d'une façon beaucoup plus précise que les critiques que nous venons d'étudier comment on réagit au texte miltonien lorsqu'on est obligé de le lire dans le détail. C'est pourquoi je m'arrêterai le temps de quelques pages sur ces traductions.

#### a. *Admiration et hostilité envers le poème chez Leroy.*

Si Beaulaton a pris le parti d'une certaine sobriété, l'abbé Leroy est par contre redoutablement prolixe. Les deux volumes de sa traduction sont beaucoup plus épais que ceux de Beaulaton, la préface est plus longue, et Leroy accompagne chaque Chant de notes qu'on ne trouve pas chez l'autre traducteur. Ces notes nous montrent que l'abbé Leroy s'est très sérieusement documenté pour entreprendre son travail, et, contrairement à ce qu'imagine Telleen, il ne s'est pas contenté de mettre en vers la version de Dupré. En fait, il utilise bien davantage celle de Louis Racine, mais il connaît le texte anglais qu'il cite assez souvent. Il connaît aussi, et pas seulement à travers les notes de Racine, les émendations de Bentley, la traduction italienne de Rolli, et les traductions latines. Mais cette sérieuse documentation ne l'empêche pas d'éprouver en face du poème un certain embarras.

Il témoigne pour l'ensemble de l'œuvre d'une grande admiration. Il souligne dans sa conclusion le caractère sublime du poème, et même les derniers Chants, traditionnellement réputés les plus faibles, trouvent grâce à ses yeux. Il est particulièrement sensible à l'inspiration biblique de l'œuvre et à son message religieux qu'il commente comme Louis Racine. Mais le ton de la plupart de ses notes, très critiques, fait contraste avec ces déclarations admiratives. Pour en donner un exemple précis, toutes les notes du premier Chant sont des critiques de

17. Cité par Telleen, *op. cit.*, p. 66. L'Année littéraire fait également un compte-rendu de la traduction de Beaulaton, sur lequel je reviendrai.

détail, parfois sévères, et cela n'empêche pas Leroy de conclure son commentaire de ce Chant en déclarant qu'« à quelques légers défauts près », il est « un des plus beaux et des plus accomplis de tout l'ouvrage » (I, p. 54). Cette contradiction, qu'on retrouve tout au long du livre, est le signe d'une gêne devant certains aspects religieux, politiques ou esthétiques du poème.

Dès sa Préface, Leroy prend ses distances vis-à-vis de Milton :

Il serait injuste encore de rendre le traducteur garant des opinions du poète : opinions physiques assez souvent defectueuses, opinions théologiques quelquefois erronées, opinions politiques ou trop hardies, ou visiblement au moins téméraires. On doit savoir que Milton, poète admirable, était philosophe médiocre, protestant entêté, républicain turbulent, qu'il a écrit dans des temps orageux, qu'il a vécu intimement lié avec des Puritains, sectaires fanatiques, qu'il s'est même rangé, à la honte de son esprit et de son cœur, du côté des rebelles, en un mot qu'il n'était pas plus l'ami du trône que de l'autel... (p. X).

Les notes soulignent à chaque fois ces mauvaises opinions du poète anglais. Dès les premiers vers, le « greater Man » lui donne l'occasion d'attaquer l'arianisme de Milton<sup>18</sup>. Quand il arrive au Paradis des fous, Leroy s'en prend à la violence de Milton sur un ton lui-même assez violent :

MM. les Anglais sont assurément trop judicieux pour ne pas me pardonner d'avoir dépaycé la scène, en supprimant un tas d'injures contre les papistes, les moines et les rites de l'Eglise catholique romaine. Entre gens sages, la controverse est toujours affaire de politesse et de modération. De l'aveu de tout le monde, Milton est ici un fort mauvais plaisant, avec son énumération de froes, de sandales, de scapulaires, de bulles, de chapelets, etc., etc., etc., (t. I, p. 149).

De même il refuse de faire manger les anges, et voit dans cette scène du *Paradis perdu* du « matérialisme tout pur » (p. 271). Il dénonce aussi les opinions républicaines du poète, dont il voit des preuves jusque dans d'infimes détails : ainsi il lui reproche d'avoir fait de la fourmi un modèle de « juste égalité »<sup>19</sup> parce qu'il était un « républicain enthousiaste ». L'abbé Leroy n'oublie pas les devoirs de son ministère. Mais il se montre aussi sévère pour toutes les fautes de goût qu'il trouve dans l'œuvre.

A propos du passage du Chant II où Milton évoque les sorcières de Laponie, après avoir traduit ce passage en note, il s'exclame « Quelles idées ! Bonnes pour ce temps-là » (I, p. 106). Dans le Chant I, il censure le passage qui compare Satan aux géants des légendes épiques :

On a supprimé un fatras de mauvaises fables qui ne citent que des faits purement imaginaires comme les combats des géants de Phlegra, des faits romanesques comme les aventures du Roi Artus et de ses compagnons ; des faits controuvés comme la défaite de Charlemagne à Fontarabie ou Roncevaux, où ce ne fut qu'une simple escarmouche. Les Anglais conviennent eux-mêmes que leur célèbre Auteur, à force de lire des romans dans sa jeunesse, s'était un peu gâté l'imagination en ce genre. C'est lui faire honneur que retrancher pareilles puérilités (t. I, p. 51).

Ailleurs il considère que les discours du Père Eternel sont « prolixes,

18. Il trouve une confirmation de cette hérésie dans la chronologie des événements célestes faite par Raphaël au Chant V.

19. Tome II, p. 38. Cf. P.L. VII, 487.

monotones, prosaïques » (p. 146), ou bien, commentant les « faiblesses » du Chant VI — l'artillerie des Démon, les « froides railleries » de Satan et de Bélial — il s'exclame : « On ne viendra jamais à bout de justifier ceci, il aurait mieux valu l'effacer » (p. 325). C'est exactement ce que va faire sa traduction.

b. *Comment on améliore le Paradis perdu.*

Ouvrément, et même naïvement, l'abbé Leroy efface dans son texte ce qu'il condamne dans ses notes. Par exemple il supprime toutes les allusions à la mythologie antique. « Il fallait bien élaguer tout ce fatras mythologique », écrit-il (II, p. 151). La plupart du temps il indique dans une note qu'il a effectué une suppression, et parfois même il y donne la traduction du passage omis. Il lui arrive aussi souvent de substituer au texte miltonien une version qui lui paraît plus acceptable, même si c'est entièrement contraire à l'esprit du poème. L' « Homme plus grand » devient « un Sauveur, un Dieu même incarné » (I, p. 2). Au Chant III, dans le Paradis des fous, Milton a placé ceux qui font un pèlerinage en Terre sainte :

Here Pilgrims roam, that stray'd so farr to seek  
On Golgotha him dead, who lives in Heav'n.

(P.L., III, 476-77.)

Leroy n'hésite pas à les transformer en pèlerins mahométans, et les chrétiens condamnés par Milton deviennent

Du trompeur Mahomet les dévots Pèlerins.

(I. p. 149.)

Un peu plus loin, au texte miltonien qui affirme la prééminence du culte intérieur

And chiefly Thou, O Spirit, that dost prefer  
Before all Temples th'upright heart and pure,...

(P.L., I, 17-18.)

il substitue une version qu'il juge plus acceptable pour un catholique :

Et toi divin Esprit, protecteur des mortel,  
Dans les cœurs droits et purs qui choisis tes autels,  
De lumière et d'ardeur inépuisable source...

(I, p. 2.)

Par ses émendations, ses additions, ses commentaires, l'abbé Leroy, qui dans son rôle de traducteur n'a point voulu « sortir de la sphère de [son] état », transformerait volontiers le *Paradis perdu* en sermon catholique.

Il en modifie également la politique : l'égalitaire fourmi miltonienne devient « économe et frugale » (II, p. 38). Mais il ne craint pas non plus d'apporter au texte anglais ce qu'il considère comme des améliorations esthétiques. Par timidité d'abord : il traduit le « darkness visible » par

Le feu ne jette encore qu'une sombre lueur

(I, p. 5.)



et explique en note qu'il a « tâché de conserver l'image et d'éclaircir l'idée ». Ou bien, suivant l'exemple de Louis Racine, il décide d'appeler Até et Adès le Péché et la Mort. Mais il peut aller beaucoup plus loin, et substituer sa propre version à celle de Milton en expliquant en note pourquoi la sienne est préférable. Quand le poème décrit Satan qui vient d'être précipité en enfer « confondu quoiqu'immortel »<sup>20</sup>, Leroy écrit :

Un réveil plus cruel  
Lui peignit le malheur d'être encore immortel.  
(I, p. 4.)

et il commente sa « traduction » ainsi :

Ceci me semble plus saillant et plus expressif, nous représentant l'immortalité comme un malheur de plus pour Satan (I, p. 44).

Si le texte anglais lui paraît réellement trop faible, il n'hésite pas à transformer tout un passage. Tout le premier discours de Belzébuth<sup>21</sup> devient sous sa plume un discours caricaturalement défaitiste et pitoyable, et il s'en justifie ainsi :

J'ai remanié ce discours prolix et languissant qui se sent au vrai de l'abjection du pauvre Belzébuth « his sad Compeer ». Car j'ai lu ainsi avec Bentley, et non pas « his bold », son « hardi compagnon », pour faire contraster davantage le caractère pusillanime du lieutenant avec le fougueux caractère de son fier capitaine (I, p. 46).

L'abbé Leroy n'hésite pas, on le voit, à faire la leçon à Milton.

Aussi il se substitue discrètement à lui dans les passages où le poète anglais parle en son propre nom. Au début du Chant VII, il modifie les plaintes du poète « de façon qu'elles puissent convenir encore à plus d'un homme de mérite », c'est-à-dire surtout au traducteur. Voici ce que deviennent ces plaintes sous la plume de Leroy : (le poète s'adresse à Uranie)

De périls, de chagrins sans cesse environné  
Je vécu solitaire, obscur, abandonné ; [...]  
Accours donc à ma voix, préside à mon ouvrage,  
De peu de connaisseurs gagne-moi le suffrage :  
Ecarte au loin les cris et les sons discordants  
Des croassants corbeaux, des zoïles mordants ;  
Que me font après tout les traits de leur satire,  
A mes faibles essais si tu daignes sourire ?  
(II, p. 3.)

Leroy supprime la véhémence apostrophe contre « Bacchus et ses amis de la joie », « race de cette horde forcenée qui déchira le barde de Thrace sur le Rhodope » (*P. L.*, VII, 34-36) ; et il la remplace par des invectives contre les critiques littéraires. L'« homme de mérite », selon lui, a plus à craindre de ces derniers que des débauchés de la cour de Charles II : cet homme de mérite ressemble beaucoup à l'abbé Leroy.

Donc notre traducteur a choisi : il veut bien admirer le *Paradis perdu*, mais il refuse d'accepter dans cette œuvre tout ce qui est contraire

20. *P. L.* I, 53 : « confounded though immortal ».

21. *P. L.* I, 128-158.

à sa façon de penser ou de sentir. Il retrouve un vocabulaire très proche de celui de la critique voltairienne pour dénoncer le « fanatisme » de Milton, ou les « temps orageux » dans lesquels celui-ci a vécu. Milton sent la barbarie, bien que l'abbé Leroy ne prononce pas ce mot. C'est donc « lui faire honneur » que d'ôter autant que possible de son œuvre tout ce qui rappelle cette époque grossière, et de le rapprocher de la vraie civilisation.

Ce qui fait le prix de la traduction de Leroy, c'est qu'elle explique en toute bonne conscience son système de traduction, sans apparemment avoir trop de scrupules en ce qui concerne la fidélité. Dans sa Préface, Leroy écrit bien qu'il veut copier son modèle et non le travestir (p. XI), et se plier à ses inégalités, mais en fait son travail est autant un travail d'adaptation qu'un travail de traduction. C'est toute la culture de l'abbé Leroy qui résiste, sur tous les plans, à l'épopée miltonienne : la vraie fidélité va donc être de permettre à cette œuvre d'être lue par des lecteurs français comme une œuvre nationale, et non comme une œuvre étrangère. Il faut la rendre aisément assimilable, et c'est à quoi Leroy s'emploie. Il n'ignore pas tout ce qui sépare les deux peuples et leur langue :

De plus tout connaisseur saura que les deux langues, si j'ose le dire, ne se ressemblent pas plus que les deux peuples : l'Anglais est nerveux, serré, pompeux, emphatique ; le Français nombreux, diffus, fleuri, harmonieux ; celui-là exprime en peu de mots bien des choses, celui-ci pour exprimer une chose est souvent forcé d'entasser plusieurs mots ; l'un a des composés très riches et très commodes, l'autre de prolixes circonlocutions : l'un tient plus au caractère de Sparte, l'autre davantage de celui d'Athènes, et les deux nations ne sont pas plus d'accord peut-être sur la manière de parler, que sur celle de penser et de sentir (p. v).

Le choix est donc entre un « dépaysement » qui brutalise le lecteur, ou une francisation qui fait de la traduction un travail d'adaptation presque original. Leroy a trop de modestie pour comparer son œuvre à l'original, mais puisqu'il n'hésite pas à essayer d'améliorer ce dernier, il en résulte implicitement qu'il peut y avoir rivalité entre les deux textes. C'est la conséquence logique de la méthode de traduction choisie.

### *c. Une version énergique et philosophique : Beaulaton.*

Beaulaton s'explique peu sur ses principes de traduction ; mais quelques remarques contenues dans sa Préface nous permettent de supposer qu'ils ne sont pas très éloignés de ceux de l'abbé Leroy en ce qui concerne la fidélité. Il trouve légitime qu'on puisse être « offensé de quelques imaginations bizarres de notre auteur » (p. VIII), et s'il reconnaît que la traduction de Dupré est peu fidèle, il estime que « c'est moins un reproche à lui faire qu'à la délicatesse de notre langue, ennemie des tours vifs de l'original » (p. X). Beaulaton reproche à Louis Racine d'être trop littéral et « souvent servile » et par là de n'avoir pas « cette aisance naturelle qui fait le plus grand charme de la lecture » (p. X), et il préfère à la traduction en prose de celui-ci ses fragments d'imitation en vers, extrêmement infidèles, on s'en souvient :

Si quelque chose donne du prix à son ouvrage, c'est un grand nombre de morceaux détachés mis en vers avec cette heureuse fécondité, cette douce harmonie qui caractérisent le Chantre de la Religion (p. x).

Il loue également les essais de traduction de Voltaire, qui ne sont pas non plus des modèles d'exactitude. Mais c'est que Voltaire traduisant le monologue de Satan retrouve la force de l'original :

La fierté du chef infernal, ses remords, son désespoir, ce conflit orageux des diverses passions qui le déchirent tour à tour, est peint avec ce feu d'expressions, ce coloris de style, cette chaleur d'intérêt qui distinguent le plus illustre Ecrivain de notre siècle (p. xi).

Mais ce n'est pas seulement des leçons d' « énergie » — cette énergie qu'il reproche à l'imitation de Mme du Boccage de n'avoir pas su conserver — qu'il trouve dans Voltaire. Toute son appréciation du *Paradis perdu* doit beaucoup à celui-ci.

Il admire surtout la vigueur des épisodes infernaux des premiers chants du poème, et plus encore la description du Paradis terrestre. Se souvenant peut-être du tribunal voltairien, il fait approuver les amours d'Eden par un Boileau imaginaire :

... que n'eût-il point pardonné à cette description naïve et touchante du Paradis terrestre, et du couple heureux qui l'habite ! Comment résister au charme décevant de leurs amours, à cette flamme pure et céleste qui, sous le voile de la pudeur, y respire avec tant de volupté (ix).

La « volupté » de cette « flamme céleste » aurait bien pu faire froncer le sourcil de l'abbé Leroy, pour ne pas parler de Boileau. Mais c'est que les deux traducteurs partent de points de vue opposés. L'abbé Leroy est surtout attentif à la portée religieuse de l'œuvre, tandis que Beaulaton, visiblement voltairien et philosophe, non seulement est indifférent à l'orthodoxie, mais a tendance à privilégier dans le poème tout ce qui choquait son prédécesseur.

Sa traduction prend donc le contre-pied exact de celle de Leroy. Celui-ci purge le Paradis des fous miltonien de toute allusion aux pratiques catholiques. Beaulaton au contraire traduit avec complaisance :

On y voit ces dévots, au mensonge livrés,  
De diverses couleurs bizarrement parés.  
Ces pèlerins confus, dont la piété vaine  
Alla chercher au fond d'une plage lointaine  
Un Dieu qui loin du monde habite dans les Cieux.  
Ces pénitents tardifs esclaves de vains nœuds,  
Qui près de terminer une coupable vie,  
Sous le froc de François cachent leur tête impie,  
Et saintement munis d'un passeport sacré,  
S'avancent d'un pas ferme et d'un front assuré  
(I. p. 92.)

On peut même penser, si on compare au texte miltonien, que le traducteur fait bonne mesure. Ses « dévots au mensonge livrés » ne sont pas dans le *Paradis perdu*, ni la « piété vaine », ni les « talismans » dont parle Beaulaton un peu plus loin. Son zèle philosophique l'amène à des libertés vis-à-vis du texte anglais moins nombreuses, mais comparables à celles de Leroy. Celui-ci voulait faire du poème un poème catholique ; Beaulaton cherche au contraire à en faire une œuvre « philosophique ». Dès l'invocation, il ne s'est pas soucié de la meilleure manière de tra-

duire le « greater Man » mais a simplement supprimé l'annonce de la venue du Christ ! Au début du Chant IV, Milton évoque la « voix admonitrice » entendue dans l'*Apocalypse*. Leroy alors glose et appelle Saint Jean « l'apôtre bien aimé », mais dans Beaulaton on ne trouve aucune allusion ni à la Bible ni à Saint Jean. Par contre tous les rappels de la mythologie antique, censurés par Leroy, sont traduits. La fourmi redevient chez lui un insecte égalitaire, tandis que Moloch, que Milton appelle « roi portant le sceptre » est traité de « tyran dénaturé »<sup>22</sup>.

Beaulaton apprécie tout autrement que Leroy la vigueur du texte anglais, et il n'a pas les mêmes réserves de goût devant certains passages. Le Péché et la Mort reprennent leur vrai nom. La comparaison avec les sorcières de Laponie, qui rappelait à Leroy la grossièreté du temps de Milton, est l'occasion, pour Beaulaton, de s'essayer à une poésie sauvage. Il évoque

Le cortège noir qu'une magicienne  
Entraîne dans les jeux d'une fête lointaine,  
Quand l'odeur d'un sang frais et fumant sous ses pas  
L'appelle en Laponie au funèbre repas,  
Où de ses noires sœurs la danse sanguinaire  
De la lune en travail éclipse la lumière<sup>23</sup>.

Il n'ose cependant pas aller jusqu'à « l'odeur du sang d'un enfant » du poème anglais. Mais visiblement il cherche un effet de dépaysement, et loin de vouloir, comme Leroy, bannir tout ce qui pourrait déconcerter un lecteur français du poème, il veut au contraire que sa traduction rende possible une sorte de poésie violente. Pour Leroy, il s'agissait surtout d'orner de fleurs un pieux message, tandis que pour Beaulaton, que ce message n'intéresse pas, sa traduction est l'occasion d'un simple exercice poétique.

Exercice d'énergique sobriété qui est à l'opposé de la versification fleurie, diffuse et voulant être harmonieuse de son prédécesseur. Voici comment l'un et l'autre rendent l'invocation à l'Esprit Saint au début du poème, en commençant par la version de Leroy :

- Et toi, divin Esprit, protecteur des mortels,  
Dans les cœurs droits et purs qui choisis tes autels,  
De lumière et d'ardeur inépuisable source,  
Viens m'ouvrir la carrière et diriger ma course :
5. Toi qui sais tout, anime, embellis mon pinceau ;  
Ta présence du monde honora le berceau :  
Ainsi que la Colombe en son nid solitaire  
Etend sur sa famille une aile tutélaire,  
De ton ombre couvrant l'abîme, illimité,
10. Tu lui soufflais la vie et la fécondité :  
Sur ses germes glacés, sur ses froides semences  
Ta chaleur répandait ses douces influences.  
Viens, dessille mes yeux, seconde mes efforts,  
A ce noble sujet mesure mes accords ;
15. Je veux venger d'un Dieu la providence auguste  
Et le montrer à l'homme aussi bon qu'il est juste.  
(I. p. 2-3.)

22. P. 15. Cf. *P.L.* II, 43 « scepter'd King ».

23. P. 57. Cf. *P.L.* II, 662-666.



Beaulaton traduit le même passage de la façon suivante :

- Et toi, divin Esprit, qui te plais dans un cœur  
 Ennemi du mensonge et d'un art imposteur,  
 De ma bouche profane épure le langage ;  
 Je chante tes grandeurs : le Monde est ton ouvrage.  
 5. Comme on voit la colombe, en garde nuit et jour,  
 Couvrir d'un œil jaloux les fruits de son amour,  
 Ainsi ton souffle actif, étendu sur les ondes,  
 Vivifiait des eaux les semences fécondes :  
 Puissé-je, d'un Dieu saint, retracer les projets,  
 10. Justifier ses lois et venger ses décrets !  
 (I. p. 2.)

Le texte de Leroy compte seize vers, contre dix à celui de Beaulaton (et dix à Milton). Les raisons des longueurs de l'abbé Leroy sont évidentes : d'une part des gloses dans le style d'un sermon, comme les vers 3, ou 11 et 12, qui ne correspondent à rien dans l'original ; d'autre part beaucoup de mots ou d'expressions qui vont par couple (lumière-ardeur, anime-embellis, etc.), et enfin l'addition d'adjectifs conventionnels (inépuisable source, aile tutélaire, noble sujet, etc.). Beaulaton au contraire glose peu et se montre beaucoup moins redondant, sauf dans la comparaison de la colombe (5-6), occasion d'un développement aussi plat que celui de Leroy.

Les deux traductions s'opposent également dans leur interprétation du texte anglais. Leroy le transforme en morceau d'apologétique : il refuse le terme « justifier », et fait du passage une sorte de digression à la gloire du Saint Esprit, mais tout en expressions convenues qui escamotent la ferveur un peu anxieuse de la prière miltonienne :

What in me is dark  
 Illumine, what is low raise and support ;...  
 (P.L., I, 22-23.)

Par la répétition un peu insistante de « viens », par l'expression à contresens « dessille mes yeux », il fait perdre au texte son sens, qui est, en rappelant que l'Esprit de Dieu préside à la création du poème comme il présidé à la création du monde, d'associer création divine et création poétique. La rhétorique de l'abbé Leroy laisse de côté ce qu'il y a de plus profondément religieux dans l'entreprise miltonienne. Quant à Beaulaton, s'il emploie le mot « justifier », et si sa brièveté peut donner l'impression qu'il s'éloigne moins de l'anglais, on s'aperçoit en regardant son texte d'un peu près qu'il a écarté autant qu'il le pouvait le Saint Esprit du texte, pour en faire une sorte de prière philosophique. L'un comme l'autre ont entièrement échoué à retrouver la grandeur austère et fervente du texte de Milton.

On retrouverait un échec comparable à chaque page de leur traduction, et c'est ce qui explique sans doute le mauvais accueil reçu par celles-ci. Bien qu'il faille ici un peu distinguer. La traduction de l'abbé Leroy dont on parla à peine n'a guère suscité que mépris et moqueries, et il faut bien avouer que, dès qu'on arrive au deuxième vers du poème, dans lequel il annonce qu'il va chanter

Le coupable larcin de la fatale pomme

on ne se sent pas encouragé à aller plus loin. Le travail de Beaulaton est moins maladroit, et il correspond davantage à ce que l'époque cherchait dans le *Paradis perdu*. Aussi se montre-t-on plus nuancé à son égard. La Harpe reconnaît qu'on y discerne « quelques morceaux bien faits », mais « noyés dans un déluge de vers boursoufflés et baroques »<sup>24</sup>. L'*Année littéraire* y voit « quelquefois l'énergie de l'original », et estime l'entreprise digne d'éloges. Mais un tel ouvrage, note l'auteur de l'article, « demandait un talent supérieur », qu'il n'a pas trouvé chez Beaulaton<sup>25</sup>. Cet échec ressenti par les contemporains eux-mêmes, n'est pas dû, nous l'avons vu, à la seule timidité d'une poésie liée par les contraintes classiques, mais provient largement de ce que dans le contexte idéologique de la France de la seconde moitié du siècle, le poème anglais peut difficilement trouver sa place. Et peut-être est-ce le pressentiment de l'échec inévitable qui a amené d'autres traducteurs à se limiter à la traduction de courts fragments du poème, en tentant de s'affranchir des trop pesantes contraintes d'une versification sclérosée<sup>26</sup>.

## 2. Traductions partielles en prose.

Les traducteurs en vers se partagent entre ceux qui veulent entièrement assimiler le texte anglais au goût français et ceux qui veulent en utiliser l'énergie pour donner un peu de sang nouveau à la poésie française. Mais le fait même de traduire en vers vient d'une volonté de franciser le texte anglais, d'en faire une œuvre qui respecte les règles de nos genres littéraires aux dépens de l'exactitude de la traduction. Les traductions en prose procèdent d'un tout autre état d'esprit : déjà avec Louis Racine et surtout Silhouette nous avons noté ce désir de dépaysement total qui amène à rechercher la plus grande fidélité possible. Les essais de traduction en prose du *Paradis perdu* faits entre 1760 et 1780 témoignent des mêmes intentions. Comme certains traducteurs en vers, leurs auteurs visent au style le plus énergique possible, et renonçant à « l'élégance » dont Dupré avait paré sa traduction, cherchent à retrouver la force de l'anglais par une plus grande fidélité. Ils se conforment à une évolution du goût très sensible par exemple dans certains compte rendus de Diderot ou de Grimm<sup>27</sup>, ou dans l'évolution de la critique de l'*Année littéraire*<sup>28</sup>, qui du temps de Fréron, acceptait mal une traduction comme celle de Louis Racine, et qui ensuite s'est mise à protester contre les traductions trop libres. Mais tout en recherchant la fidélité, nos traducteurs veulent éviter le terne de la version de Racine, et s'efforcent de donner à leur texte un brillant qui rappelle l'original.

### a. Le Tourneur.

Dans un volume intitulé le *Jardin anglais*, publié en 1788, a été

24. *Correspondance littéraire*, t. II, p. 305.

25. *Année littéraire*, 1778, p. 9 à 35. La longueur de l'article vient du fait que le journal résume le poème.

26. Sur les traductions partielles en vers, voir la note complémentaire n° 4.

27. Voir Thelma Morris, *op. cit.*, p. 273.

28. Cf. Paul Van Tieghem, *L'Année littéraire (1754-1749) comme intermédiaire eu France des littératures étrangères*. Paris 1917, in-8°.

recueillie une série de courtes traductions que Le Tourneur n'avait pas publiées de son vivant. Parmi ces fragments, on trouve deux courts passages du *Paradis perdu*, le début du poème, correspondant à ses quatre-vingt premiers vers, et l'Invocation à la lumière qui commence le troisième Chant. Le Tourneur n'est pas allé plus loin dans cette tentative pour traduire Milton. Essai de jeunesse ? C'est ce que pense Mary Cushing, qui date ces fragments d'avant 1770<sup>29</sup>, et je serai tenté de lui donner raison car on n'y trouve pas le style trop poli et un peu raide qui sera celui des grandes traductions du même auteur. Les deux passages choisis par lui dans le poème étaient célèbres, le second en particulier parce qu'il rappelle le thème de la misère du vieux poète aveugle. C'est du reste l'image du poète que se faisait le jeune Le Tourneur :

Pauvre, accablé de maux, sans consolation, sans appui, privé de la vue et des illusions charmantes qui soutiennent la jeunesse, c'est au sein des douleurs et de l'infortune que Milton dessine les bocages d'Eden. Son cœur flétri par les approches de la mort n'est ranimé que par l'amour de la gloire [...] C'est au bord de son tombeau qu'il érige le monument de sa gloire<sup>30</sup>.

Sébastien Mercier, ami de Le Tourneur, évoque à peu près à la même époque les larmes de Milton privé de sa vue<sup>31</sup>. La figure du poète entre peu à peu dans une certaine imagerie romantique.

Voici le début du poème dans la version de Le Tourneur :

La première désobéissance de l'Homme ! l'arbre fatal dont le fruit défendu, à peine goûté, fit entrer dans le monde la mort et tous nos maux ! l'heureux Eden et sa perte éternelle, si un Homme-Dieu, Restaurateur de la race humaine, n'avait reconquis pour nous le séjour du bonheur ! Chante ces grandes révolutions, Muse céleste. Descend des monts d'Oreb ou de Sinaï, d'où tu inspiras le Berger, qui, le premier, apprit au Peuple choisi comment les Cieux et la Terre sortirent du sein du Chaos (*le Jardin anglais*, t. II, p. 104).

L'inversion par laquelle débute le poème fait le désespoir des traducteurs français. Dupré, on s'en souvient, avait choisi de l'ignorer, et Racine l'avait restituée, mais non sans contorsions. Le Tourneur essaie d'éviter les défauts de l'un comme de l'autre : il veut garder l'ordre des mots du texte anglais sans écrire une phrase maladroite et engoncée. D'où cette triple exclamation, destinée à rendre l'effet de projection des mots de l'inversion miltonienne. « Mans First Disobedience » et « Fruit » sont mis en avant par l'ordre des mots, ainsi que « loss of Eden ». Mais il ne parvient à ce résultat que par un procédé qui correspond très mal à l'anglais, puisqu'au lieu d'unir le tout en un grand verset poétique, il divise : ce début devient ainsi haché et brutal. On trouve aussi des infidélités de détail : ainsi ce n'est pas le fruit, mais l'arbre qui est mis en valeur par Le Tourneur, et là encore les difficultés des précédents traducteurs nous éclairent sur la raison de cette substitution. En effet Dupré et Racine avaient considéré que ce n'est pas le goût du fruit qui fut responsable des malheurs de l'homme. Dupré, là encore, avait escamoté la difficulté et Racine avait essayé de la

29. Mary Cushing, *Pierre Le Tourneur* (N. Y. 1908 - in-16), p. 44.

30. In *Discours sur le courage d'esprit*, 1767, cité par Mary Cushing, *op. cit.*, p. 26.

31. Cf. le chapitre suivant.

résoudre par un « fatalement goûté » bien gauche. Le Tourneur est plus habile, mais on peut le prendre en flagrant délit de traduction-correction, correction dont l'inutilité nous montre la timidité de celui qu'on considère parfois comme le premier des traducteurs romantiques. Enfin il arrive que la convention fasse perdre un aspect essentiel du texte anglais : la Muse céleste est invitée une fois de plus à « descendre » !

Un peu plus loin, Le Tourneur se trouve confronté à la chute de Satan et à la première description de l'Enfer. Voici le texte :

Fier de ses complices, rival ambitieux du Trône et de la Monarchie Suprême, il alluma dans les cieux une guerre impie, et livra insolemment bataille au Dieu des armées. Inutile attentat ! Dieu le précipita du haut du firmament. Il tombe et roule tout enflammé à travers l'espace, étincelant de feux, dans la trace immense de sa chute, jusqu'au gouffre sans fond de la perdition, pour y rester attaché d'incorruptibles chaînes, au milieu d'un feu vengeur : digne sort du téméraire qui osa défier au combat le Tout Puissant ; Pendant neuf fois la durée qui mesure un jour et une nuit aux mortels, il resta foudroyé, étendu sur le gouffre, roulant avec son horrible troupe, au gré du mouvement de ses flots brûlants, insensible et dans un sommeil de mort quoiqu'immortel : mais un immortel conservé par la colère du Ciel pour de plus terribles vengeances ! Il se réveille : avec lui se réveillent et l'idée du bonheur qu'il a perdu, et le sentiment de la peine qui ne doit plus finir, et ses tourments commencent. Il jette autour de lui ses regards farouches où sont peints l'effroi, l'horreur et l'écablissement du désespoir, mêlé d'un inflexible orgueil, et d'une irréconciliable haine. Aussi loin que peut pénétrer la vue des Anges, son œil découvre, embrasse toute l'horreur de ces lieux : solitude affreuse, immense, épouvantable ; prison horrible et brûlante de toutes parts : mais des flammes sans clarté, noir mélange de sombres feux et de ténèbres épaisses et visibles ... (p. 105-106).

Le Tourneur ne traduit pas, au début de ce texte, une inversion très expressive que Racine s'était efforcé de conserver. Mais il essaie de rendre mieux que son prédécesseur (à qui il emprunte le « tout enflammé » pour traduire « flaming ») l'impression grandiose donnée par la chute de l'archange, à qui il fait tracer un immense sillon de feu dans l'espace, équivalence visuelle de l'allitération miltonienne. Il est dommage que la fin de la phrase soit amollie par la glose « digne sort ». La phrase suivante est aussi une traduction heureuse, avec son harmonie imitative « gouffre, roulant avec son horrible troupe » et son rythme qui évoque assez bien Satan ballotté par les vagues enflammées, mais là encore Le Tourneur veut expliquer et perd un peu de la vigueur du texte, avec la maladroite répétition d'« immortel ». Même souci d'explication au début de la phrase suivante : « Il se réveille » est une glose. Notons enfin que pour la première fois « darkness visible » est traduit littéralement par « ténèbres visibles », mais cette audace est atténuée par l'adjectif supplémentaire « épaisses » ajouté par le traducteur, et préparée par un « noir mélange de sombre feux » qui n'est pas dans le texte anglais non plus et qui ne sert qu'à faire accepter la hardiesse qui suit. Bref, la traduction de Le Tourneur nous apparaît comme un mélange de réussites, d'audaces et de timidités.

Un tel texte révèle bien les limites de la traduction de Le Tourneur : la poésie de cette prose n'est plus celle de Dupré, et se rapproche un peu de celle du *Paradis perdu*. Sans doute parce qu'il sait mieux l'anglais que ses prédécesseurs, et aussi parce qu'il cherche autre chose dans le poème. Le Tourneur parvient à donner des équivalents au jeu



de sonorités du texte miltonien, et à en rendre certains effets poétiques. Mais la structure de la phrase cadencée qui correspond pour lui au style poétique ne lui permet pas de rendre le mouvement tourmenté de l'original. Le Tourneur emploie une phrase dont il essaie d'équilibrer les différents éléments pour qu'elle garde une cadence périodique encore proche du style oratoire. La première phrase du texte en est un bon exemple : elle est organisée sur un rythme quaternaire très ample, que Le Tourneur a obtenu en ajoutant un membre de phrase. « Fier de ses complices », auquel rien ne correspond dans le texte anglais. Une telle prose, que probablement Le Tourneur est en train de mettre au point dans cet essai de traduction, convient mieux aux rythmes emphatiques de Young ou à la monotonie mélodieuse d'Ossian.

#### b. *Le Marquis de Saint-Simon.*

Une même volonté de traduction fidèle et précise se retrouve dans la courte traduction du début du premier Chant du *Paradis perdu* (vers 1 à 75) que publie en 1771 Maximilien de Saint-Simon, dans le deuxième tome de son *Essai de traduction littérale et énergique*. Mais alors que Le Tourneur, semble-t-il, s'essaie à traduire Milton pour exercer ses forces de jeune traducteur, et pour chercher une prose qui puisse reproduire la poésie du texte anglais, Saint-Simon présente plutôt ses courts essais comme la démonstration de ses idées sur la traduction. Il donne en effet dans le même volume des traductions d'auteurs très différents, en majorité anglais, mais aussi italiens ou latins<sup>32</sup> qui sont tous traduits selon des principes identiques. Les idées de Saint-Simon sur la traduction ne se bornent pas à ce que le titre fait attendre, comme on le croit trop souvent, et bien qu'un peu confuses, elles ne sont pas sans intérêt. Saint-Simon tient à marquer tout ce qui le sépare des méthodes de ceux qu'il appelle « les premiers traducteurs ». Il leur reproche de n'avoir pas consenti l'effort nécessaire à « la perfection » dans la traduction, de s'être bornés dans les meilleurs cas à « rendre l'esprit de leur auteur », et de s'être trop souvent transformés en « correcteurs et même auteurs » (*Préface*, p. xiv). Le résultat c'est que, tant par les traductions que par les commentaires, « on s'est permis de corriger les plus sublimes originaux de la littérature, pour les plier à des idées absolument étrangères à celles de leur auteur » (p. xvi). Contre ces procédés, Saint-Simon prône la fidélité totale, jusqu'aux moindres détails, qui doit respecter « jusques à la ponctuation de son auteur » (p. vi).

Cette défense de la traduction littérale s'appuie sur des considérations assez ambitieuses et toute une théorie du langage. Pour Saint-Simon, la langue est l'instrument qui assure le passage de la sensation à l'idée : elle joue dans le domaine de l'esprit le même rôle que la sensation pour les sens. Or, les sensations étant partout semblables, les images qui figurent ces sensations « doivent se ressembler » (p. ix). Ce sensualisme linguistique amène, au nom de l'unité de la nature et de l'humanité, Saint-Simon à estimer que, chaque langue ayant à rendre la même énergie de sensation, on doit en retrouver dans chacune la même

32. Il traduit des extraits de Pope, Addison, Prior, Guarini et Lucain.

quantité, d'où son insistance sur cette idée d'énergie. Il s'ensuit que chaque langue peut s'améliorer au contact de sa voisine : les communications d'une langue à l'autre enrichissent chacune d'entre elles.

Saint-Simon ne croit pas à la pureté originelle des langues :

Perfection ou pureté de langage n'est qu'une idée imaginaire, qui ne fut et ne sera jamais réalisée. Les peuples se sont toujours entr'aïdés, et continuent à le faire, en se communiquant réciproquement les signes de leurs idées, ainsi que les affections de leurs âmes ; ils recevront sans cesse de nouvelles sensations, de nouvelles images et de nouvelles expressions (p. XII-XIII).

Ce qui enrichit les langues, ce sont les différentes impressions apportées par la diversité des climats et des usages des peuples : plus on remonte à leur origine, plus on les voit s'appauvrir

... parce qu'aucun peuple n'a reçu toutes les impressions variées des divers climats, et n'a jamais possédé privativement toutes les connaissances ; chaque fois qu'il en acquiert de nouvelles, sa langue s'enrichit de mots nouveaux et corrige ceux qui n'ont point un exact rapport avec le vrai des images (p. XII).

On comprend mieux l'importance d'une traduction exacte pour Saint-Simon : il s'agit d'aider, en rapprochant le français des autres langues, à la constitution de cette langue universelle dont il pense qu'elle est ou pouvait être la plus riche de toutes puisqu'elle accumulerait les expériences de tous les peuples. Même si cette espérance n'est pas « raisonnable », du moins les langues peuvent-elles avoir assez en commun pour qu'on se reconnaisse d'un peuple à l'autre. C'est au traducteur d'aider au « progrès de cette langue commune ».

Le choix d'un passage du *Paradis perdu* n'est pas dû au hasard de l'éclectisme d'un amateur, dans la mesure où ce poème est communément donné depuis Voltaire comme un modèle de style énergique, et auquel les Français sont censés répugner. C'est la même raison qui pousse Saint-Simon à traduire *Ossian* quelques années plus tard. Il cherche à faire entrer dans le français les tours, les expressions qui, justement parce que la langue a tendance à ne pas les accepter, peuvent lui être précieux. Voici ce qu'il dit à propos d'*Ossian* :

Il n'y a qu'un Calédonien ou un montagnard qui appelle un torrent des ondes bleues, qui parle de la lumière qu'elles réfléchissent avant qu'il soit encore jour, etc. etc. Ce sont des vérités de nature, trop grossières pour la délicatesse de notre siècle et de notre langue actuelle. Mais ceux qui voyageront à la pointe du jour dans un pays de montagnes trouveront l'image fidèle et ne désapprouveront peut-être pas l'exactitude du traducteur, en cet endroit et en beaucoup d'autres passages de ce genre<sup>33</sup>.

On peut penser que ce sont des « vérités » du même genre que Saint-Simon est allé chercher dans le *Paradis perdu*.

Je citerai deux extraits de sa traduction qui en donnent, me semble-t-il, une idée suffisante. Voici le début :

Chante, la désobéissance du premier homme, et le fruit de cet arbre défendu, dont le goût homicide introduisit au monde la mort et tous nos maux, joints à

33. Cité par P. Van Tieghem, *Ossian en France*, t. I, p. 263.

la perte d'Eden, jusqu'à ce qu'un homme supérieur nous rétablisse et reconquière le séjour bienheureux, ô Muse Céleste ! qui de la cime mystérieuse d'Oreb, ou de Sinai, inspiras ce pâtre, qui le premier apprit au peuple élu de quelle manière au commencement les cieux et la terre sortirent du Chaos :... (p. 52).

L'effort de traduction littérale est évident. Saint-Simon suit le texte anglais au plus près. Quand il ne peut pas le faire, il s'en explique : ainsi l'inversion qui donne aux premiers vers leur mouvement ne lui paraît possible en français, et pour faire sentir ce que le tour anglais a de vif, il sépare « chante » de « Muse », en utilisant une ponctuation qui donne à son texte un aspect haché ne correspondant nullement à l'élan du texte anglais<sup>34</sup>. Son parti pris de littéralité rend du reste plus visible les inexactitudes de sa traduction. « La première désobéissance de l'homme » est devenue « la désobéissance du premier homme », sans qu'on en voie la raison. Par contre on sait pourquoi, une note le précise, « mortal » est devenu « homicide » : c'est que le fruit n'a apporté la mort qu'aux hommes et non aux animaux. Il arrive à Saint-Simon d'oublier ses déclarations contre les traducteurs qui osent corriger le texte original. Si c'est la première fois qu'un traducteur ose ne pas transformer le « greater Man », que Le Tourneur lui-même traduit par l'« Homme-Dieu », l'expression « homme supérieur »<sup>35</sup>, choisie par Saint-Simon, n'est pas heureuse dans la mesure où, même dans la langue du 18<sup>e</sup> siècle, l'adjectif tend à perdre sa valeur comparative. C'est tirer indûment Milton à l'arianisme, que l'« Homme plus grand », quoiqu'en ait pensé Louis Racine, ne prouve nullement.

Voici enfin comment Saint-Simon traduit le passage décrivant l'arrivée de Satan en Enfer :

Le tout puissant le précipita du haut des cieux, tout en flammes, et dans le plus affreux désastre jusques dans l'abîme de perdition : c'est là, que doit demeurer dans des chaînes de diamant, au sein des feux vengeurs, qui osa défier le tout puissant aux armes. Déjà neuf fois le temps avait mesuré l'intervalle des jours et des nuits, aux mortels humains, consterné de sa défaite, ainsi que son effroyable suite, jouet des flots d'un gouffre enflammé, il restait confondu, tout immortel qu'il était, mais son décret le condamnait à subir un plus terrible effet du courroux : maintenant le double aspect, d'un bonheur passé et d'un supplice éternel, déchirent son âme ; il jette autour de lui de funestes regards, témoignages expressifs du désespoir, de l'épouvante, de l'orgueil endurci, et de la haine invétérée : d'un coup d'œil il aperçoit, aussi loin que perce la vue d'un Ange, la funeste situation de ces lieux arides et sauvages une épouvantable abîme les enferme de toutes parts, et paraît une ardente et immense fournaise, mais ses flammes ne rendent point de lumières, et pénètrent les ténèbres pour y faire découvrir des perspectives d'horreur, des régions de remords...<sup>36</sup>.

Là encore l'effort de traduction littérale est visible : pour la première fois les chaînes sont simplement « de diamants » (adamantine). Cette littéralité amène à quelques passages surprenants : « son décret », « du courroux », qui rendent obscur en français ce qui est clair en anglais. De même le « qui » sans antécédant n'est pas heureux, alors que le « who » anglais est un peu abrupt mais tout à fait clair. Hypertraduction et obscurités sont le résultat de cette volonté un peu forcée de traduction

34. Saint-Simon publie sa traduction avec le texte original en regard.

35. L'emploi des majuscules — ou minuscules — est conforme au texte de Saint-Simon.

36. *Op. cit.*, p. 60. La ponctuation et l'orthographe sont ceux de l'original.



littérale. Mais à côté de ces tournures peu claires et gauches, des timidités et des maladresses surprennent : des expressions très pâles, comme « et dans le plus affreux désastre », à la fois loin de l'anglais et d'une langue très banale, ainsi que le « jouet des flots ». Enfin il est remarquable que le champion de la littéralité n'ait pas cru pouvoir traduire littéralement les « ténèbres visibles », mais ait cherché, lui aussi, à rendre l'expression plus claire. Je passe sur les fautes de compréhension d'anglais, moins intéressantes car accidentelles. Ce qu'il faut retenir c'est que Saint-Simon tombe dans les pièges de la traduction littérale, sans oser pourtant appliquer ses principes jusqu'au bout.

En même temps son souci de précision — de fausse précision — l'amène à compter sur un simple rendu littéral pour restituer toute la poésie du texte, et l'échec est évident. Dans aucun des deux passages que je viens de citer ne se retrouve ce qui fait le ton miltonien. Le Tourneur essayait de donner des équivalents, et d'animer son texte d'une poésie qui soit d'essence comparable ; Saint-Simon ne fait rien de tel. Malgré la brusquerie de certains tours, la traduction ne restitue pas ce qui est peut-être l'essentiel, c'est-à-dire l'effet poétique. Mais plutôt qu'au principe de la traduction littérale, maladroitement appliqué ici, c'est sans doute à l'indifférence de Saint-Simon pour cette poésie que cet échec est dû.

A la fin de la Préface de son *Essai*, il est amené à parler des difficultés insurmontables que constituent pour le traducteur « les saillies d'imagination, exprimées par des pointes, des équivoques, ou des jeux de mots ». Mais elles ne l'arrêtent guère, et le traducteur ne doit pas s'en soucier. Cet agencement verbal n'a rien à voir avec le « vrai beau », qui réside uniquement dans la signification du texte :

Ces illusions de l'esprit ménagées avec art peuvent rendre un style agréable et fleuri ; la légèreté de l'imagination et l'élégance peuvent ajouter à la séduction des lecteurs : mais telles que des fleurs brillantes que la nature n'accompagne point du germe précieux qui doit les régénérer, elle ne produisent dans l'esprit qu'un amusement passager, sans affecter l'âme, qui cherche l'utile dans l'agréable.

La poésie du *Paradis perdu* doit être une de ces « fleurs brillantes » qui n'intéressent guère le traducteur idéologue. Pense-t-il que l'« énergie » du poème ait un attrait quelconque, si on recherche l'énergie pour elle-même, et non pour retrouver le texte dans sa totalité ? Trop préoccupé de sa démonstration, le Marquis de Saint-Simon n'était pas l'homme qu'il fallait pour traduire Milton<sup>37</sup>.

37. Signe du changement du goût dans le domaine des traductions : le *Journal Encyclopédique* accueille très favorablement l'*Essai* de Saint-Simon. Concernant la traduction de Milton, le commentaire du journal est le suivant :

Quelle que faible que soit la traduction française du *Paradis perdu* [celle de Dupré de Saint-Maur], elle a eu le plus grand succès, par la sublimité des images de l'épique anglais, par la force et l'élévation de ses pensées, enfin par l'énergique beauté de ses caractères. Ce poème eût plus de succès encore, s'il eût été plus littéralement traduit, quoi qu'on ne puisse disconvenir que dans bien des morceaux, Milton y est parfaitement rendu ; mais dans aucun pourtant il ne l'est aussi bien qu'on le trouve dans cette partie du 1<sup>er</sup> Chant que M. le Marquis de Saint-Simon vient de traduire.

Le journal continue en citant le texte que nous avons cité en second. (*Journal Encyclopédique*, décembre 1771, t. VIII, p. 399.



*Conclusion.*

Une impression d'un certain piétinement peut se dégager de cette analyse. Le retour constant des mêmes thèmes critiques, les mêmes passages du poème toujours cités, les rares vues originales sur le poème laissées à l'état de notations fugitives, tout cela témoigne d'une connaissance assez limitée du *Paradis perdu*. Certains ne le mentionnent même que par ouï-dire. Et s'il retient l'attention, c'est en fonction de son « énergie », alors si à la mode que Madame Du Deffand se plaignait, autour de 1770, qu'on abusât du terme. Voltaire, le premier à parler de l'énergie miltonienne, l'avait donnée comme modèle, tout en la trouvant excessive, et l'avait implicitement liée à la grossièreté de l'époque du poète. Mais chez Voltaire cette critique venait d'une conception d'ensemble de la civilisation que Marmontel, tout en la simplifiant un peu, avait bien comprise. Pour beaucoup de nos critiques et traducteurs, la recherche ou l'exaltation de l'énergie paraît un peu tourner à vide, et masquer les autres richesses du poème.

Critique fragmentaire, et critique de fragments, comme sont fragmentaires les traductions les plus intéressantes. Toute cette activité autour du poème paraît frôler l'œuvre plutôt que d'y pénétrer vraiment, et le *Paradis perdu* paraît avant un prétexte qu'un réel objet d'étude : on n'y trouve guère que ce qu'on est allé y chercher. Cet ensemble critique est surtout révélateur des hésitations de la période, à la fois figée dans le néo-classicisme et tentée par des interprétations romantiques. Ce sera le rôle de quelques écrivains de talent de donner plus de consistance à ces velléités.

## NOTES COMPLEMENTAIRES

1. Dans sa septième *Lettre à M. de Voltaire* (1774), Jean Marie Benoit Clément examine la *Henriade* sans indulgence, et lui oppose l'exemple du *Paradis perdu*. Ainsi il reproche à Voltaire sa timidité dans le septième chant de son épopée, puisqu'il n'ose transporter Henri au Ciel et dans l'Enfer qu'en songe :

Dans le *Paradis perdu*, Adam n'est point endormi quand l'Ange lui dévoile l'avenir et lui montre tous les malheurs de sa postérité. Le songe de Henri IV est un merveilleux petit, obscur... (p. 81).

Il accuse aussi Voltaire d'avoir trop voulu « faire parade de bel esprit » et de ne pas avoir laissé parler son héros, alors que les « grands poètes épiques » comme Virgile et Milton font le contraire » (p. 116). Clément estime enfin que la *Henriade* manque de scènes dramatiques alors que non seulement Virgile mais

Le Tasse et Milton, sans avoir atteint en ce genre la perfection de leurs anciens modèles, ont des scènes dramatiques telles que l'assemblée du sénat infernal et celle des infidèles au palais d'Aladin dans lesquelles on a admiré de véritables beautés (p. 147).

Cependant Clément place Milton très en-dessous des anciens, et dès qu'il ne s'agit plus de faire pièce à Voltaire, son jugement devient beaucoup moins élogieux, voire presque voltairien ! Il écrit dans ses *Nouvelles Observations critiques* (1772) :

Quels succès n'eussent pas couronné Milton, si avec tant de force et de grandeur dans l'esprit, il n'eût pas voulu paraître extraordinaire ; s'il eût renfermé les fougues de son imagination dans les bornes du vrai, ou d'un vraisemblable intéressant ; et si son enthousiasme eût répandu généralement son feu et ses couleurs sur des peintures plus à la portée d'œil humain ! Milton a voulu marcher sans guide, et ses écarts l'ont souvent jeté hors de la nature (p. 112).

2. A lire une partie du commentaire du *Paradis perdu* que fait l'abbé Chaudon dans sa *Bibliothèque d'un homme de goût* (1772), on pourrait penser qu'il s'agit toujours d'une répétition des thèmes voltairiens. On y trouve les considérations habituelles sur le mélange de sublime et de bizarre du poème, et Chaudon n'hésite pas à attribuer « aux écarts d'une raison troublée » ce qu'il appelle « la triste extravagance de plusieurs peintures du *Paradis perdu* (op. cit., t. I, p. 121). Ces « extravagances » sont toujours les mêmes et le n'y reviens pas. Mais l'abbé Chaudon ne les relie pas à la barbarie de l'époque de Milton. Il n'attribue en effet les « écarts » du poète qu'au délire poétique. C'est que le sublime miltonien est le plus « énergique » et le plus « hardi » qui soit, et on n'obtient cette grande poésie qu'en « faisant taire sa raison ». Ainsi les « extravagances » ne sont plus que les inévitables conséquences de la plus grande inspiration poétique. Car pour l'abbé Chaudon, les beautés du poème sont sans comparaison avec ses scories.

Ce ne sont pas des beautés isolées dans un ensemble inégal, mais c'est une beauté d'ensemble qui tend vers la perfection :

Tous les épisodes de ce poème sont comme des rayons qui tendent au centre d'un cercle parfait (Op. cit., p. 120).

Les épisodes que l'abbé Chaudon préfère appartiennent justement au domaine du merveilleux : ce sont l'entrevue d'Adam et de l'ange, le caractère de Satan, et surtout la peinture de l'« Être Suprême » :

Qui n'admirerait pas surtout cette sublimité et cette sagesse avec laquelle Milton peint l'Être Suprême, et la majesté avec laquelle il le fait parler. Il semble faire un portrait fidèle et parfait de la Toute Puissance divine [...] Les Païens et quelques enthousiastes féroces représentent Dieu comme un tyran cruel. Le Dieu de Milton est un créateur et un juge, mais sa justice ne détruit point sa bonté. Son pouvoir suprême ne nuit point à la liberté de l'homme. Ses peintures sont si vives qu'elles enlèvent l'âme du lecteur. Milton en ce point et en plusieurs autres est autant au-dessus des anciens poètes que notre Religion est au-dessus des fables païennes (p. 120).

Un éloge du Dieu de Milton n'est pas courant, même chez un critique catholique. Mais visiblement l'abbé Chaudon reprend le thème de la « muse sacrée » qui commençait à être un peu oublié, et veut faire servir le poème à des fins d'apologetique.

3. L'opposition entre la pénétration d'esprit et le sublime faite par Méhégan m'amène à citer un texte assez peu connu de Vauvenargues, le seul à ma connaissance, dans lequel celui-ci ait mentionné Milton. Il s'agit d'un passage de la première édition de ses *Réflexions et maximes* (1746). Un parallèle mené, dans la partie consacrée à la Poésie et à l'Eloquence, entre La Bruyère et Fénelon, amène Vauvenargues à considérer La Bruyère comme un auteur à la fois sublime et limité. Il écrit :

Il est étonnant qu'on sente quelquefois dans un si beau génie, et qui s'est élevé jusqu'au sublime, les bornes de l'esprit humain : cela prouve qu'il est possible qu'un auteur sublime ait moins de profondeur et de sagacité que des hommes moins pathétiques. Peut-être que le cardinal de Richelieu était supérieur à Milton (*Op. cit.*, p. 254. Ce texte a été remplacé par un autre, assez différent, dans l'édition de 1747).

La comparaison entre les deux hommes est inattendue. Je suppose que Vauvenargues a voulu prendre des exemples limites, Richelieu lui paraissant l'extrême de la pénétration et Milton du sublime.

4. Pour faire un dénombrement complet des traductions partielles parues à la même époque, il faut mentionner celles de Cheatand, de Duduit de Maizières et du duc de Nivernais, toutes trois en vers.

Cheatand, un Anglais habitant Avignon, semble-t-il, publia dans le *Journal Encyclopédique* de mars 1760 (p. 128-136) la traduction en alexandrins de quelques courts fragments du Chant I, présentés comme des « enfants perdus », « prospectus » pour traduction complète qui ne vint jamais. Ce sont l'Invocation à la Muse, deux extraits du Discours de Satan à Bélial, et le portrait de Satan. Les fragments choisis montrent assez l'intention du traducteur de s'attaquer aux passages dans lesquels le poème déploie toute sa force. Il cherche une forme poétique qui reproduise cette vigueur. Mais son extrême maladresse (le « mortal taste » du fruit défendu devient son « appas homicide »), la banalité de sa versification, la constante confusion entre l'amplification rhétorique et l'énergie réduisent à néant ses efforts.

Duduit de Maizières, qui dans sa *Métrologie* avait déjà pris Milton comme exemple du droit du « génie » de s'affranchir des préceptes des doctes, et comme modèle aussi de poète de génie méconnu par la société qui l'entoure, publia en 1771 une traduction en vers (qu'il appela lui-même « imitation ») du Chant I. Duduit, qui veut « rivaliser » avec Milton, mais qui en fait brode sur la version de Dupré de Saint-Maur (il ne sait pas l'anglais), cherche également la concision et l'énergie, mais fait surtout preuve d'une grande gaucherie (les « yeux cruels » de Satan deviennent sous sa plume de « cruels atrabilaires »).

Le Chant IV fut également traduit en alexandrins par le duc de Nivernais (1786). Cette traduction est l'œuvre aimable d'un amateur de jardins voulant rendre hommage à la description miltonienne du paradis terrestre (Voir notre Chapitre X).

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

### TEXTES

- Almanach des Muses, ou Choix de poésies fugitives*, 1765-1836, in-8°.
- Année littéraire*, 1754-1790, Amsterdam-Paris, 292 vol. in-12°.
- BEAULATON : *Le Paradis perdu*, poème de Milton, traduit en vers français, Montargis, 1777, 2 vol. in-8°.
- CALVEL, abbé : *Encyclopédie littéraire*, Paris, 1772, 3 vol. in-8°.
- CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de : *Tableaux tirés de l'Illiade et de l'Odyssée*, Paris, 1757, in-8°.
- CHAUDON, abbé Louis-Mayeul : *Bibliothèque d'un homme de goût*, Avignon, 1772, 2 vol. in-12°.
- CLEMENT, Jean-Marie-Benoît : *Lettres à M. de Voltaire*, Paris, 1774, 3 vol. in-8°.
- COURNAND, abbé Antoine de : *Les Styles*, poème en quatre chants, Paris, 1761, in-8°.
- DENINA, Carlo : *Tableau des Révolutions de la littérature ancienne et moderne*, traduction française, Paris, 1767, in-12°, traduit de : *Discorso sopra le vicende della letteratura*, de Sgr. Carlo Denina, seconde édition, Glasgow, 1763.
- DUDUIT de MAIZIERES, chevalier de : *Le portefeuille du chevalier D.D.M... ou la Métrologie*, Amsterdam-Paris, 1761, in-12°.
- Le Paradis perdu*, poème imité de Milton en vers français, Chant premier, Paris, 1771, in-8°.
- IRAILH, abbé Augustin-Simon : *Querelles littéraires*, Paris, 1761, 4 vol. in-12°.
- LEROY, abbé : *Le Paradis perdu*, traduit en vers français, Rouen, 1775, 2 vol. in-8°.
- MARMONTEL, Jean-François : *Les Charmes de l'Etude*, épître aux poètes, Paris, 1761, in-8°, repris dans le *Trésor du Parnasse*, t. II, p. 1.
- Eléments de littérature*, in *Année littéraire*, 1778, p. 97-132.
- Eléments de littérature*, précédés de l'*Essai sur le goût et sur les romans*, Paris 1846, 3 vol. in-8°.
- Œuvres complètes*, Paris, 1819-1820, 19 vol. in-8°.
- MAUVILLON, Eléazar de : *Lettres françaises et germaniques*, Londres, 1740, in-12°.
- MEHEGAN, Guillaume-Alexandre, chevalier de : *Considérations sur les Révolutions des Arts*, Paris, 1755, in-12°.
- Observations sur les écrits modernes*, par Desfontaines, Granet, Fréron, etc., Paris, 1735-43, 33 vol. in-12°.
- SAINT-SIMON, Maximilien-Henri, marquis de : *Essai de Traduction littérale et énergique*, Haarlem, 1771, in-8°.
- LE TOURNEUR, Pierre : *Le Jardin anglais*, Londres-Paris, 1788, 2 vol. in-8°.
- Discours sur le courage d'esprit*, in *Discours moraux*, Paris, 1768, in-8°.
- VAUVENARGUES, Luc de Clapiers marquis de : *Réflexions et Maximes*, Paris, 1746, in-12°.
- Réflexions et Maximes*, 2<sup>e</sup> édition posthume, Paris, 1747, in-12°.
- Œuvres complètes*, et *Œuvres posthumes*, nouvelle édition, Paris, 1821-23, 3 vol. in-8°.



## SENSUALISME ET ROMANTISME

*Introduction.*

Ce chapitre est consacré à l'étude de quelques auteurs chez qui le sensualisme n'influence pas seulement la vision du monde, mais aussi les théories esthétiques. La lecture du *Paradis perdu* est marquée par une nouvelle conception du sublime qui, par l'intermédiaire de théories anglaises comme celle de Jacob ou de Burke — théories qui elles-mêmes s'appuient largement sur l'exemple de l'épopée miltonienne — procèdent d'une conception sensualiste de l'imagination et de l'émotion esthétique<sup>1</sup>. Helvétius, Diderot, et Mercier nous font passer d'une lecture rococo du *Paradis perdu* à une lecture déjà proche d'une lecture romantique. Bien qu'il soit probablement le moins miltonien des trois, Diderot occupe cependant une place importante dans cette transition esthétique, dans la mesure où c'est chez lui qu'on en retrouve la formulation la plus élaborée et la plus cohérente, et où en même temps les réticences et les contradictions expriment les hésitations d'une époque.

## I. DIDEROT

1. *Une histoire confuse : l'exemplaire de Vincennes.*

Il n'est pas douteux que Diderot connaissait le *Paradis perdu* ; il est moins sûr qu'il le connaissait bien. Familier de Shaftesbury et surtout de Hume, plus tard de Burke, il a eu nécessairement son attention attirée sur le poème anglais, et il n'est pas surprenant qu'on trouve Milton et son œuvre mentionnés dès ses premiers écrits. On connaît par ailleurs l'anecdote racontée par la plupart de ses biographes, de l'exemplaire du *Paradis perdu* emporté par lui à Vincennes en 1749. Malheureusement cet exemplaire semble être perdu, comme le sont les « Notes sur les œuvres de Milton » dont parle M. Dieckmann dans son Inventaire<sup>2</sup>. Cette double perte est extrêmement regrettable, d'autant plus que l'histoire de l'exemplaire du *Paradis perdu* dont Diderot a, nous dit-on, utilisé les marges faute d'autre papier dans sa prison, n'est pas satisfaisante. Diderot n'en a jamais parlé lui-même. Les trois biographes qui la racontent en donnent trois versions bien différentes. Ma-

1. Sur la traduction en français du traité de H. Jacob parue dans le *Pour et Contre*, et sur quelques remarques de l'abbé Prévost à propos du *Paradis perdu*, voir la note complémentaire n° 1.

2. *Inventaire du Fonds Vandel* (Paris, 1951), p. 180.

dame de Vandeuil écrit que son père, après avoir fait de l'encre en mélangeant de l'ardoise et du vin, prit un volume du *Paradis perdu* qu'il avait dans sa prison et « en remplit les feuillets blancs et les interlignes de réflexions sur sa position et de notes sur le poème »<sup>3</sup>. Selon Eusèbe Salverte, c'est la traduction, faite de mémoire, de la *Défense de Socrate* par Xénophon qui avait été écrite sur les marges du livre, et Salverte ajoute « j'ai vu entre les mains de la fille de Diderot le volume chargé de ce singulier manuscrit »<sup>4</sup>. Quant à Naigeon, il affirme que c'est l'*Apologie de Socrate* de Platon qui avait été ainsi rédigée. Lui aussi donne un témoignage direct : « J'ai lu, écrit-il, cette traduction libre dont le manuscrit autographe est entre les mains d'un ami de Diderot<sup>5</sup>. » Notes sur le *Paradis perdu*, ou traduction de Xénophon, ou de Platon, les récits, tous très affirmatifs, se contredisent.

Nous n'avons aucun moyen de savoir qui se trompe. Le livre (car je suppose que quand Naigeon parle du « manuscrit autographe », il s'agit bien du livre, à moins qu'il ne soit question d'une transcription de la traduction faite par Diderot lui-même) est-il resté entre les mains de Madame de Vandeuil, ou d'un « ami de Diderot » ? Et si Salverte ne se trompe pas, s'il a bien vu le livre chez Madame de Vandeuil, comment elle et lui peuvent-ils être en désaccord sur le contenu manuscrit des marges ? D'un autre côté la traduction de Platon existe<sup>6</sup>, alors que celle de Xénophon ou les notes sur Milton (les « Notes sur les œuvres de Milton » dont M. Dieckmann signale la perte étaient peut-être la transcription du manuscrit rédigé en prison) n'ont pas laissé de traces. M. Dieckmann semble être de l'avis de Naigeon lorsqu'il fait remarquer que Diderot lui-même a raconté qu'il avait « un petit Platon dans sa poche » au moment de son incarcération, et en déduit que cette traduction n'a pas été faite de mémoire. Mais cela suppose que Diderot ait eu deux livres dans sa poche, et si le Platon a pu être mince, aucune édition du *Paradis perdu* n'était d'un format ni d'une épaisseur bien faciles à dissimuler, surtout qu'il fallait de grandes marges à ce livre. Or Naigeon affirme qu'on ne lui avait permis aucun livre à Vincennes. Avouons que quelque chose nous échappe dans cette affaire, que seul pourra éclairer l'exemplaire utilisé par Diderot, si on le retrouve un jour.

## 2. Contre le merveilleux chrétien : Milton dans l'Allée des Epines.

Tout ce que je veux en retenir pour le moment, c'est que Diderot avait peut-être emporté le poème de Milton dans sa prison, mais en même temps qu'il n'est pas impossible qu'il en ait préféré les marges au texte, et soit revenu à son goût pour l'antiquité. Cette incertitude est assez significative, car il est difficile de savoir quelle place Diderot fait à l'épopée miltonienne, et s'il l'appréciait vraiment. La première

3. *Mémoires* (in Diderot, O.C., éd. A.-T., t. I), p. xxx.

4. *Eloge philosophique de Diderot* (Paris 1801), p. 96.

5. *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de D. Diderot* (Paris, 1821), p. 133.

6. Dans les papiers de Diderot on a trouvé un document intitulé « Copie des notes écrites sur les marges d'un volume des œuvres de Milton par M. Diderot pendant sa détention au château de Vincennes ». C'est l'*Apologie de Socrate*. (Dieckmann, *Inventaire*, p. 56.)

mention du poème est faite dans la *Promenade du sceptique*. Elle se trouve dans l'« Allée des Epines » : Diderot dans toute la description de cette allée, se moque du christianisme, à peine déguisé par une allégorie transparente. Les sujets du « Prince » qui est le maître de cette allée, c'est-à-dire les chrétiens, y sont dépeints comme « sujets à une étrange vision » : ils se croient « obsédés par un enchanteur malin, aussi vieux que le monde, ennemi mortel du prince et de ses sujets, rôdant invisiblement autour d'eux ». C'est dans ce contexte ironique qu'apparaît le *Paradis perdu* :

L'histoire de cet enchanteur a fourni des milliers de volumes, qui tous concourent à démontrer que notre prince n'est qu'un sot en comparaison de lui, qu'il lui a joué cent tours plaisants, et qu'il est mille fois plus habile à lui enlever ses sujets que son rival à les conserver. Mais de peur d'encourir le reproche qu'on a fait à Milton, et que ce maudit enchanteur ne devint aussi le héros de mon ouvrage, comme on ne manquera pas d'assurer qu'il en est l'auteur, je te dirai seulement qu'on le représente à peu près sous [...] une forme hideuse... (A.-T. I, p. 213).

C'est dans une sorte de parenthèse qu'est prononcé le nom de Milton, et de manière assez ambiguë pour qu'on ne puisse pas savoir s'il est parmi les dévots de l'Allée des épines ou plutôt du côté de l'auteur. Mais je ne serais pas surpris qu'il soit de temps en temps parmi les dévots. Dans le même texte ce qui fait le fond de l'épopée miltonienne se trouve traité sur un ton bien différent de celui de son épopée. Voici l'histoire de la Création et du Pêché originel selon le « code » de l'Allée, autrement dit, voici comment Diderot y transforme le récit de la *Genèse* :

Il [le code] raconte comme quoi notre souverain, après avoir fondé le siège de son empire, prit un peu de limon, souffla dessus, l'anima, et fit le premier soldat ; comment la femme qu'il lui donna fit un mauvais repas, et imprima à tous ses enfants et à tous ses descendants une tache noire qui les rendit odieux au prince... (p. 201).

On conçoit que Milton soit déplacé dans ce voisinage, et on peut douter que ce Diderot ait pu beaucoup s'attacher au sujet du *Paradis perdu*.

Quand il parle des personnages qui sont les figures centrales du poème, il arrive souvent à Diderot de le faire sur ce ton quasi voltairien. Il se moque des Talmudistes et de leurs efforts pour étudier chaque heure du séjour d'Adam dans le Paradis terrestre<sup>7</sup>, ainsi que de ceux qui comme Hornius et les docteurs juifs, affirment qu'Adam avait toutes les qualités et toutes les connaissances<sup>8</sup>. Ce dernier vivait tout juste dans une cabane. Du reste, pour distinguer le peintre Adam de son homonyme biblique, il appelle celui-ci « le plus ancien des sots maris »<sup>9</sup>. Quand il explique ce que sont les « germes préexistants », il n'est pas plus respectueux pour le premier couple :

Savez-vous ce que c'est que ces bêtes-là [les germes] ? C'est vous, c'est moi, ce sont tous les hommes qui sont, qui ont été, et qui seront emboîtés les uns dans les autres jusqu'à l'ovaire d'Eve ou au testicule d'Adam, qui furent les deux

7. Article « Juifs » de l'*Encyclopédie*.

8. Article « Antédiluvienne ».

9. *Salon de 1765*. A.-T., X, p. 435.

premières boîtes d'où sortirent avec le temps tant de sots, sans compter les défenseurs de ce système<sup>10</sup>.

Diderot a aussi sa manière de concevoir les « procédés de Dieu envers les hommes ». Il préfère pour le faire suivre Lucien plutôt que Milton. La souveraine maîtrise de Vernet, capable de « peupler » ses toiles comme il le veut, lui rappelle les procédés arbitraires de Jupiter :

C'est le Jupiter de Lucien qui las d'entendre les cris lamentables des humains se lève de table et dit : « De la grêle en Thrace... » et l'on voit aussitôt les arbres dépouillés les moissons hachées, et le chaume des cabanes dispersé : « la peste en Asie... » et l'on voit les portes des maisons fermées, les rues désertes et les hommes se fuyant : « ici un volcan... » et la terre s'ébranle sous les pieds, les édifices tombent, les animaux s'effarouchent, et les habitants des villes gagnent les campagnes : « une guerre là... » et les nations courent aux armes et s'entr'égorgent : « en cet endroit une disette... » et le vieux laboureur expire de faim sur sa porte. Jupiter appelle cela gouverner le monde... (A.-T., X, p. 312. *Salon de 1765*).

Il ne traite pas mieux Satan. C'est « Satan avec toutes ses cornes » qu'il évoque dans sa Correspondance. Ailleurs, à propos d'un ouvrier graveur qui a eu peur de partir pour la Russie, il se moque des terreurs qu'ont fait naître chez lui les méchantes langues :

Il lui ont montré les Russes avec des cornes, des queues et des griffes, la Russie comme l'Enfer de Milton, où les damnés étaient promenés alternativement d'un abîme de glace à un abîme de feu, afin de rendre un extrême plus cuisant et plus cruel par son extrême opposé (*Corr.*, t. VII, p. 53).

Toutes ces superstitions peuvent difficilement soutenir une œuvre d'art sérieuse : à propos d'un tableau de Brenet, il considère que mettre en action des anges sur la terre n'a pas le sens commun<sup>11</sup>. Il tombe de sommeil en lisant la *Mort d'Abel*. Dans l'*Entretien sur le Fils naturel*, il nie la possibilité d'un merveilleux chrétien. A Dorval qui déclare que les Erynnies du théâtre antique ne nous touchent plus comme figures de remords, car « nous connaissons la vanité de toutes ces superstitions », « Moi » répond :

Moi — Eh bien ! il n'y a qu'à substituer nos diables aux Euménides.

Dorval — Il y a trop peu de foi sur la terre... Et puis nos diables sont d'une figure si gothique... de si mauvais goût... (*Œuvres esthétiques*, éd. Vernière, p. 159).

L'opinion de Diderot rejoint donc celle de l'*Encyclopédie* sur le merveilleux chrétien. Représenter Dieu, les Anges ou le Diable était bon pour une farce médiévale, mais indigne d'une époque éclairée.

Le *Paradis perdu* est nécessairement égratigné dans la lutte contre le christianisme, et Diderot se trouve ici proche de Voltaire. Il ne faut pas oublier à ce propos que l'épopée anglaise avait été accaparée par la critique catholique, des *Mémoires de Trévoux* à Louis Racine, et cela a pu indisposer Diderot contre l'œuvre. Mais son goût pour l'antiquité a joué sans doute un rôle plus important encore dans ses jugements sur elle.

10. Août 1769, à Mme de Meaux, *Corr.*, t. IX, p. 94.

11. *Salon de 1766*. A.-T., X, p. 363.



### 3. Une hiérarchie très classique des épopées.

Il suffit de comparer la place qu'occupent dans son œuvre les écrivains antiques, en particulier Homère et Virgile, à celle de Milton pour être fixé sur le goût de Diderot. Son admiration enthousiaste pour le poète grec, et même pour le latin, se montre à tout moment. Le *Paradis perdu* est beaucoup moins souvent mentionné. Si le poème anglais est familier à Diderot, ce qui n'est pas certain, il n'éveille pas en lui beaucoup de résonances. Son goût vient largement de son éducation classique et lui-même, tout en se défendant d'être « antiquaire », avoue à Naigeon qu'il est loin de mettre Milton à la première place :

Mais si je préfère Homère à Virgile, Virgile au Tasse, le Tasse à Milton, Milton à Voltaire ou au Camoëns, ce n'est point une affaire de date, j'en dirais bien mes raisons... (*Corr.*, t. XIV, p. 18, mai 1774).

La *Henriade* conservait encore une grande réputation dans cette deuxième partie du siècle, mais Diderot au fond n'estime guère ce poème, même s'il ne veut pas se brouiller avec Voltaire<sup>12</sup>. De plus il ne peut pas ignorer toute la discussion partie de Dryden sur les différents ordres de préséance que chacun donnait à ces épopées. Mettre Milton après le Tasse est, en 1774, avoir une opinion très défavorable de son poème.

De la part de Diderot un tel jugement surprend, et, s'il s'offre à en donner les raisons, il ne l'a jamais fait. Mais nous pouvons en pressentir quelques-unes. La première chose qui me frappe, c'est que Diderot ne cite jamais de poésie anglaise. A tous moments il cite Homère et Virgile en grec ou latin. Ce n'est jamais le cas pour Milton : la seule référence de son œuvre au *Paradis perdu* est faite au texte français. Diderot savait bien l'anglais, mais était-il sensible à la poésie de la langue ? Rien ne le montre. Sans doute était-il admis qu'on pouvait citer du latin ou du grec et non de l'anglais. Mais Diderot n'était pas homme à se plier à ce genre de convention, et de plus une partie de son œuvre n'était pas destinée à la publication immédiate. En fait il sent la poésie latine ou grecque, beaucoup moins la poésie anglaise. Son éducation classique l'a marqué toute sa vie. Cette lettre de 1774 nous montre que le Diderot sexagénaire, se montrant sensible à un certain type de perfection formelle, lui est plus que jamais fidèle.

### 4. Milton exemple d'un génie méconnu.

A plusieurs reprises cependant Diderot se montre sensible à une certaine beauté du poème de Milton. En 1767, regardant un tableau du peintre Belle dont le sujet est « l'Archange Michel, vainqueur des Anges rebelles », tableau refusé au salon, il oppose la médiocrité du peintre à la grandeur du poète :

L'artiste Belle n'était pas bastant pour une composition de cette nature, qui demande de la verve, de la chaleur, de l'imagination, de la poésie. Belle, peintre de batailles célestes, rival de Milton ! Il n'a pas dans sa tête le premier trait de la figure de l'Archange, ni son mouvement, ni le caractère angélique, ni l'indignation fondue avec la noblesse, ni la grâce, l'élégance et la force (A.-T., XI, p. 95, *Salon de 1767*).

12. *Corr.*, t. XII, p. 45. A Sophie Volland, 31 août 1760.

Diderot continue en indiquant le seul peintre capable à ses yeux de traiter un tel sujet, et qui est Raphaël. C'est mettre, on le voit, Milton en bonne compagnie<sup>13</sup>, et le louer implicitement pour sa « verve », sa « chaleur », son « imagination », sa « poésie ». Une autre comparaison, avec Gessner celle-ci, est favorable à Milton, c'est celle qu'il fait entre l'exorde de la *Mort d'Abel* et celui du *Paradis perdu*. Commentant celui de Gessner, il écrit :

Cet exorde est très beau, mais c'est celui d'un art poétique et non d'un poème. Milton a trouvé des choses aussi sublimes et plus liées à son sujet (A.-T., VI, p. 324).

Comme le précédent, cet éloge est assez conventionnel, mais il nous montre au moins que Diderot apprécie certains passages du poème, et l'unité que Milton a su y mettre.

Diderot ne met pas en doute que Milton ait été un génie poétique. Quand Helvétius prend l'exemple de l'auteur du *Paradis perdu* dans sa tentative d'explication du génie, Diderot accepte l'exemple, mais le retourne contre Helvétius. A celui-ci, qui donnait comme origine au poème miltonien l'enprisonnement et l'exil de son auteur, Diderot réplique en invoquant le côté unique et mystérieux du génie de Milton :

Envoyez-moi en exil ou enfermez-moi dix ans à la Bastille, je n'en sortirai pas le *Paradis perdu* à la main (A.-T., II, p. 283).

Mais ce « génie étonnant », Diderot ne le rencontre guère qu'à l'occasion d'une polémique ou d'une autre. C'est ainsi qu'il le mentionne plusieurs fois à l'occasion de sa discussion avec Falconet sur la postérité.

Diderot, ordinairement mieux informé des questions qui touchent à la littérature anglaise, croit toujours à la légende d'un Milton incompris et oublié jusqu'aux articles d'Addison :

Je demande quelle était la pensée et la consolation de Milton cherchant à Londres un imprimeur qui voulût bien risquer vingt guinées à la première édition de son poème et ne le trouvant point ; je demande ce que ce génie étonnant se disait à lui-même lorsque sa nation se taisait, ce qu'il disait à son imprimeur lorsque celui-ci se plaignait que tout le poème restait en pile dans le magasin, ce qu'il pensait lorsqu'il voyait ces piles sortir du magasin et passer sous sa fenêtre pour aller chez le cartonnier, et Dieu, et Satan, et les anges et l'enfer et le Paradis jetés dans le pourrissoir ? Il en appelait à Addison, qui ne devait être que longtemps après, et il avait raison, Addison est tout homme de goût, et il ne pouvait manquer de paraître (A. Falconet, le 15 février 1766. *Corr.*, p. 72).

Ce passage hâtivement écrit (s'il n'avait pas laissé courir sa plume, Diderot n'aurait pas montré un Milton regardant à sa fenêtre), le retour de l'exemple de Milton dans la même discussion nous montre que pour Diderot Milton est un exemple privilégié de génie méconnu.

Génie « étonnant » aussi, car il a su s'affirmer contre les règles et les lois du goût. Dans l'article « Génie » de l'*Encyclopédie*, il est bien difficile de faire la part de ce qui est de Saint-Lambert et de ce que

13. Dans l'article « Platonisme » de l'*Encyclopédie*, Milton est placé avec Homère, Virgile, Horace, Cicéron, le Tasse, Corneille et Racine parmi « ceux qu'un talent extraordinaire a placés sur la même ligne ». (A.-T., XVI, p. 315.)

Diderot a pu retoucher. Mais Diderot s'est trouvé au moins en accord avec les lignes qui prennent Homère et Milton comme exemples suprêmes de cette souveraine liberté du génie :

Homère ne pouvait trouver dans un seul dialecte des expressions nécessaires à son génie ; Milton viole à chaque instant les règles de sa langue, et va chercher des expressions énergiques dans trois ou quatre idiomes différents. Enfin la force et l'abondance, je ne sais quelle rudesse, l'irrégularité, le sublime, le pathétique, voilà dans les arts le caractère du génie<sup>14</sup>.

Cette définition du génie dans l'art semble convenir particulièrement bien au *Paradis perdu* : « rudesse », « irrégularité », « sublime », autant de traits couramment prêtés au poème autour de 1760, et qui s'accordent avec une certaine vue du génie comme produit de forces obscures.

### 5. Génie et fanatisme.

La conception que se fait Diderot du poète génial s'applique si bien à l'auteur du *Paradis perdu* qu'on peut se demander si elle n'est pas en partie inspirée par lui. Diderot considère très certainement Milton comme un fanatique, mais le fanatisme ne favorise-t-il pas l'enthousiasme créateur ? Rappelons le passage célèbre du *Discours sur la poésie dramatique* (1758) :

C'est lorsque la ferveur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et verdit. Il en veut être arrosé. Il se flétrit dans les temps de la paix et du loisir. Le siècle d'or eût produit une chanson, peut-être ou une élogie. La poésie épique et la poésie dramatique demandent d'autres mœurs (*Œuvres esthétiques*, p. 261).

Souvent commenté, ce texte est considéré habituellement dans sa portée générale : on y voit le refus du goût et de la civilisation classiques. Mais on ne trouve guère d'exemple pour l'illustrer. Il s'applique mal aux auteurs chéris de Diderot : Homère, Virgile pour l'épopée, Racine pour le théâtre. Si vague qu'aient pu être les notions historiques sur Shakespeare, et bien que ce nom fût presque synonyme de barbare, il ne convient pas non plus au dramaturge élizabéthain. Parmi les œuvres de tout premier plan, seul le *Paradis perdu*, poème né des guerres civiles, d'un auteur ayant donné de nombreuses preuves de « fanatisme », confirme pleinement cette théorie de Diderot<sup>15</sup>.

14. Article « Génie », in *Œuvres esthétiques*, p. 12. Contrairement à ce qu'indique la note de M. Vernière, je ne crois pas que, par l'expression « trois ou quatre idiomes différents », l'article fasse allusion aux différents auteurs dans lesquels Milton aurait puisé. Cette expression, la symétrie avec Homère, font plutôt penser à la langue du poète. Addison avait attiré l'attention sur les emprunts faits par Milton aux langues étrangères : grec, latin, hébreu et même italien, et Addison lui-même rapproche sur ce point Milton d'Homère. A propos des retouches probables que Diderot a faites à cet article de Saint-Lambert, on pourra opposer cet éloge de la liberté du génie miltonien au ton réservé et guindé que prend Saint-Lambert pour parler de Milton dans les *Saisons* (1769, p. 392).

15. Signalons une note manuscrite de Diderot, très énigmatique, que cite l'*Inventaire* de M. Dieckmann : « La haine est l'engouement national. Milton. » (P. 180.) Mais, hors contexte, il est bien difficile de lui donner un sens.

Une telle conception de la poésie s'oppose directement à celle de Voltaire, pour qui la bonne poésie est le produit raffiné des siècles de haute civilisation. Voltaire lie les monstruosité du poème au fanatisme de Milton, comme il voit dans la Bible le reflet du fanatisme des Hébreux. Or, si Diderot se moque des docteurs juifs dans la *Promenade du sceptique*, il considère cependant que les Hébreux possédaient l'enthousiasme créateur<sup>16</sup>. Le sublime de la poésie épique n'est plus le reflet de l'élévation de la pensée et de la maîtrise suprême, mais celui de la puissance et de la violence. Il n'élève plus l'âme, il l'ébranle. Et peu de chose sépare le génie du sauvage.

#### 6. Sublime, terreur et clair-obscur.

On sait tout ce que Diderot a pris à Burke<sup>17</sup>, et l'affinité des deux écrivains a été plusieurs fois étudiée. A *Philosophical Enquiry*, ouvrage que Diderot a connu et qui a marqué sa pensée esthétique, date de 1756<sup>18</sup>. Edmund Burke y prend de nombreux exemples dans le *Paradis perdu*. Depuis ses années d'études à Trinity College, à Dublin, il avait toujours été un admirateur passionné de Milton, sur la poésie de qui il appuie son analyse du sublime. Les passages que cite Burke sont presque tous tirés de la description de Satan et de l'Enfer. C'est le modèle d'un sublime fondé sur des effets d'immensité, d'obscurité et de contraste de lumières, qui font naître chez le lecteur un sentiment de crainte. Une telle lecture a pu rappeler à Diderot le caractère grandiose et effrayant de certaines figures miltoniennes : dans son écrit *Sur les Femmes* (1772), les diables de Milton sont devenus « terribles ». Mais surtout il a pu trouver chez Burke l'idée que le contraste de lumières que la langue de la peinture commence au 18<sup>e</sup> siècle à appeler le clair-obscur se trouve à plusieurs reprises dans la poésie miltonienne<sup>19</sup>.

Le jeu des ombres et des lumières paraît à Diderot ce qui est le plus propre, dans une peinture de paysage, à éveiller l'imagination. Il parle à ce propos de « magie », et nous sommes au point où la nature et l'art se confondent. Un « Clair de lune » de Vernet provoque une véritable rêverie poétique :

Comment vous en rendre l'effet et la magie ? Ce ciel orageux et obscur, ces nuées épaisses et noires, toute la profondeur, toute la terreur qu'elles donnaient à la scène (*Salon de 1767*, A.-T., XI, p. 137).

Ce Vernet « qui sait avec un art infini, entremêler le mouvement et le repos, le jour et les ténèbres, le silence et le bruit » (p. 225) a une puissance de création qui, Diderot le souligne complaisamment, rivalise avec celle de Dieu. Ses toiles font naître la poésie, et Diderot rappelle à son propos les poètes les plus ambitieux :

16. *Salon de 1767*, A.-T., XI, p. 131.

17. Cf. Gita May, « Diderot and Burke » in *P.M.L.A.*, 1960, p. 527-539.

18. A *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* est daté traditionnellement de 1756. Il se peut que la date correcte soit en fait 1757 (voir Monk, *op. cit.*, p. 85-86, et Helen E. Drew, « The Date of Burke's *Sublime and Beautiful* », *M.L.N.* janvier 1935, p. 29-41.) L'œuvre fut traduite en français en 1765 par l'abbé Des François.

19. Burke cite la description de Satan, à l'éclat obscurci (*P.L.* I, 589 sq.), et celle de Dieu dont « les bords des vêtements sont obscurcis par une excessive lumière » (*P.L.* III 380).



Tout ce que vous rencontrerez dans les poètes du développement du chaos et de la naissance du monde lui conviendra (p. 226).

La puissance créatrice du peintre provoque sur la sensibilité un choc qui est exactement celui du sublime selon Burke. C'est à propos de ses « ténèbres » et de son « obscurité » que Diderot résume une théorie du sublime qui vient directement du philosophe anglais :

Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime (p. 146).

Or il arrive que cet effet de clair-obscur chez Vernet rappelle directement à Diderot un passage célèbre du *Paradis perdu* :

Le tableau qu'on appelle son Clair de lune est un effort de l'art. C'est la nuit partout et c'est le jour partout ; ici, c'est l'astre de la nuit qui éclaire et qui colore ; là, ce sont des feux allumés ; ailleurs, c'est l'effet mélangé de ces deux lumières. Il a rendu en couleurs les ténèbres visibles et palpables de Milton (*Salon de 1763*, A.-T., X, p. 202).

C'est donc chez Milton que Diderot trouve l'équivalent poétique le plus direct de l'effet pictural des tableaux d'un peintre qu'il a beaucoup admiré.

Par le biais de cette conception du sublime venant d'une impression de terreur on retrouve le lien entre le fanatisme et la poésie déjà noté plus haut. Car la terreur que font naître les ténèbres des tableaux de Vernet est la même que celle qui vient des ténèbres de la religion :

Prêtres, placez vos autels, élevez vos édifices au fond des forêts. Que les plaintes de vos victimes percent les ténèbres. Que vos scènes mystérieuses, théurgiques, sanglantes, ne soient éclairées que de la lueur funeste des torches. La clarté est bonne pour convaincre ; elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux (*Salon de 1767*, A.-T., XI, p. 147).

L'ébranlement sensoriel provoqué par une certaine forme de pratiques religieuses et celui qui vient d'une certaine forme de poésie sont de même nature, et les sujets que Diderot propose aux poètes qui cherchent ce sublime de terreur sont voisins de certains thèmes du *Paradis perdu*. Comme Diderot est ici tout proche de Burke, il est difficile de croire qu'il ne pense pas en partie à Milton.

Diderot, dans un tel texte, associe les pouvoirs ténébreux de la religion à ceux de la poésie. Et il s'agit pour lui d'une expérience concrète. Il connaît sa sensibilité aux manifestations extérieures du culte. Il avoue être gagné lui-même « quelquefois » par « l'enthousiasme de la multitude à la Procession de la Fête-Dieu », et ajoute, à propos de la même procession :

Je n'ai jamais entendu ce chant grave et pathétique donné par les prêtres, et répondu affectueusement par une infinité de voix d'hommes, de femmes, de jeunes filles et d'enfants, sans que mes entrailles ne s'en soient émues, n'en aient tressailli, et que les larmes ne m'en soient venues aux yeux. Il y a là-

dedans je ne sais quoi de grand, de sombre, de solennel, de mélancolique (*Salon de 1765*, A. T., X, p. 391).

Diderot termine son paragraphe en opposant « la vérité » aux « beaux arts » : un spectacle si prenant n'est qu'une façon de faire accepter le « mensonge ». Il doit donc se défendre contre cette sensibilité au « grand » et au « sombre ». Peut-être est-ce la raison pour laquelle il ne va jamais citer le *Paradis perdu* au moment où on attendrait le plus qu'il y fit allusion.

### 7. Cécité, poésie et prophétie.

Plus peut-être que la réflexion sur le sublime, la méditation sur les aveugles pouvait entraîner Diderot à songer au *Paradis perdu*. On sait que dans l'esthétique sensualiste de Diderot les aveugles peuvent être doués pour la parole prophétique, proche d'une certaine poésie géniale. Dans « Sur le Génie », Diderot lie le génie à l'esprit observateur, mais en insistant sur le fait qu'il s'agit d'un genre spécial d'observation, une attention produite par une sensibilité particulière et exceptionnelle :

L'esprit observateur dont je parle s'exerce sans effort, sans contestation ; il ne regarde point, il voit, il s'instruit, il s'étend sans étudier ; il n'a aucun phénomène présent, mais ils l'ont tous affecté... (*Œuvres esthétiques*, p. 20).

Ce genre d'esprit observateur fait naître chez ceux qui en sont dotés une sorte d'intuition, ou plutôt de sens prémonitoire qui leur fait deviner ce qui réussira, ou ne réussira pas. Une telle faculté géniale se trouve dans toutes les activités humaines. Elle n'est pas infailible : Diderot écrit que « Cette sorte d'esprit prophétique [...] ne garantit pas toujours des chutes » ; elle n'est pas miraculeuse, elle est liée à une disposition particulière de la sensibilité.

C'est à cause de sa cécité même que Saunderson possède ce même sens prophétique : cet « aveugle clairvoyant » est capable d'une vision de l'avenir de l'humanité à laquelle les hommes ordinaires ne peuvent prétendre. A cet esprit prophétique, qui est aussi celui de Tirésias<sup>20</sup>, s'ajoute un sens particulier de la langue. Saunderson était « fécond en expressions heureuses » et Diderot en explique la raison : aveugles, étrangers, écrivains à l'« imagination vive » sont dans la même situation. Pour ces raisons diverses, un certain nombre de mots leur manquent :

J'ai remarqué que la disette des mots produisait aussi le même effet sur les étrangers à qui la langue n'est pas encore familière : ils sont forcés de tout dire avec une très petite quantité de termes, ce qui les contraint d'en placer quelques uns très heureusement. Mais toute langue en général étant pauvre de mots propres pour les écrivains qui ont l'imagination vive, ils sont dans le même cas que des étrangers qui ont beaucoup d'esprit (*Œuvres philosophiques*, p. 111).

La cécité peut donc prédisposer directement à la poésie. Et ceci d'au-

20. Dans les quelques pages qu'il consacre au poème de Malfilâtre, *Narcisse dans l'île de Vénus*, Diderot fait dire à Tirésias quand il devient aveugle « Le livre de la Nature demeura fermé pour moi, mais j'en fus dédommagé par le don de lire dans celui du Destin. » (A.-T., VI, p. 359.)

tant plus qu'elle affine les autres sens et permet par là même ce genre d'attention prémonitoire lié par Diderot au génie. C'est ainsi que la finesse du toucher chez les aveugles est telle qu'on peut dire qu'ils « vivent par la peau ». Dans le *Pour et Contre* de Prévost la même idée s'appuie sur l'exemple de Milton. De même dans l'article « Cécité » de l'*Encyclopédie*, Jaucourt cite le passage du *Paradis perdu* dans lequel Milton se plaint de son infirmité. Le rapprochement avec Milton est à tous moments appelé.

Ce rapprochement fut fréquemment fait autour de Diderot : l'auteur de la traduction anglaise de la *Lettre sur les Aveugles* joignit au nom de Saunderson celui de Milton<sup>21</sup>. Herder, au moment où il appréciait ce même ouvrage, le commentait en remarquant qu'Homère, Ossian et Milton, « les trois plus grands poètes du monde étaient aveugles »<sup>22</sup>. J'ajouterai qu'il n'est pas impossible que toute l'histoire que nous évoquions au début de cette étude, de Diderot lisant le *Paradis perdu* à Vincennes au moment où il est enfermé à cause de cette même *Lettre sur les Aveugles* soit en partie une « légende dorée »<sup>23</sup>, destinée à souligner la justesse des observations de la *Lettre* par l'exemple de l'œuvre d'un aveugle génial, et aussi à rapprocher les persécutions subies par le poète de génie et celles du philosophe.

Cette liaison, Diderot lui-même ne l'a jamais faite, et nous avons vu pour quelles raisons. Peut-être, s'il avait lu l'œuvre de très près, aurait-il pu être intéressé par ses possibles implications matérialistes, que Ramsay et Routh avaient déjà notées. Entre certaines « folies » du *Rêve de D'Alembert* et les propos de Raphaël sur les transmutations de la matière, on pourrait trouver quelque rapport. Mais il est probable que Diderot considérerait plutôt, s'il le connaissait, le passage sur la digestion des anges comme une « bizarrerie ». Le poème est trop loin de ses préoccupations, de son combat, et le caractère religieux de l'œuvre ne le prédisposait pas en sa faveur, malgré les rapports entre le « fanatisme » et la grande poésie.

#### 8. L'apport de Diderot et la lecture romantique du poème.

Tant que les « Notes sur les œuvres de Milton » n'auront pas été retrouvées, il faut bien conclure que Diderot ne semble pas avoir été un grand admirateur du *Paradis perdu*. Il frôle le poème à plusieurs reprises, mais s'y arrête peu. Pourtant son œuvre témoigne d'un important changement dans la lecture de l'œuvre. Les idées de Burke sur le sublime, particulièrement adaptées au poème, donnent un contenu nouveau au « sublime sombre » dont parlait déjà Voltaire. En séparant le sublime et le beau, Burke permet de voir dans l'épopée essentiellement ce qui touche directement la sensibilité. Il en privilégie le fantastique infernal et les effets de lumière et d'immensité, et Diderot a suggéré ce

21. Cf. Venturi, la *Jeunesse de Diderot* (p. 376).

22. Cité par R. Mortier, *Diderot en Allemagne* (1750-1850), (Bruxelles 1954), p. 344.

23. En partie seulement : les témoignages des biographes me paraissent un peu trop précis pour que l'anecdote s'explique entièrement par ce côté « légende dorée » (l'expression est celle de l'introduction à l'*Apologie de Socrate* dans l'édition du Club français du Livre, t. II, p. 236).

genre de lecture. Aux dépens de l'interprétation même de l'œuvre, car une telle lecture n'en retient que quelques épisodes : la lecture rococo avait déjà fragmenté le poème ; la lecture préromantique continue cette fragmentation, et ne représente en rien une meilleure compréhension du baroque. Elle est la plupart du temps indifférente au contenu religieux de l'œuvre.

Les considérations de Diderot sur le rôle des forces obscures dans la création poétique s'accordent bien avec les conceptions poétiques de son époque, au moins en apparence. Car le principal souci de Diderot était d'y voir clair et d'aboutir à une esthétique qui s'harmonise avec toute sa philosophie. Ses observations sur les aveugles veulent s'appuyer sur des faits précis et explicables. Mais pour des lecteurs qui n'ont pas les mêmes préoccupations doctrinales, ces thèmes prennent une autre valeur. Ils deviennent admiration pour l'énergie sauvage, ou mythe du poète aveugle. Ces deux thèmes ne sont pas absents d'une certaine lecture du *Paradis perdu*, et nous les trouverons chez Mercier, Thomas ou Chénier.

## II. HELVETIUS

### 1. *Le Génie et les hasards de l'histoire.*

Par la fascination que le poème et la personnalité de son auteur semblent exercer sur l'époque, le *Paradis perdu* apparaît d'abord, dans son étrangeté, comme une énigme à résoudre. Delisle de Sales, qui ne semble pas aimer beaucoup Milton, trop proche à son goût de Cromwell, « ce fanatique couronné », le place, dans sa *Philosophie de la Nature*, en compagnie de gens qu'il considère comme des illuminés et des forcenés, comme Fox ou Mahomet<sup>24</sup>. Mais justement à cause du fonctionnement apparemment incompréhensible d'esprits de ce genre, le rêve du « philosophe » serait d'en percevoir le secret :

Si cette partie du cerveau où réside particulièrement le sentiment était diaphane, le Philosophe observerait toutes les fureurs de l'amour dans la tête de Médée, et peut-être toute la combinaison des idées qui ont fait naître le *Paradis perdu* de Milton (t. III, p. 3).

La « fureur » poétique n'a plus rien de divin, et Delisle de Sales suggère une interprétation ingénument matérialiste. Helvétius, remplaçant la physiologie par l'histoire, essaie aussi de réduire le mystère du poème. A partir du moment où tout dans l'homme vient des impressions reçues par les sens, tout est explicable, et le génie n'est plus qu'une apparente singularité dont on doit pouvoir rendre compte. A côté de Diderot, qui paraît mieux sentir la complexité du poème, Helvétius, plus hardi ou plus simpliste, propose, dans *De l'Homme*, des éléments d'explication qui ramènent la création du *Paradis perdu* à une rencontre de circonstances fortuites.

24. Dans le chapitre intitulé « De la Faculté d'imaginer », Delisle de Sales dit : « On observe que l'imagination n'est jamais aussi forte que depuis trente ans jusqu'à cinquante. [...] C'est à cet âge que Mahomet se défie aux yeux des Arabes, que Fox se fait Quaker, et que Milton compose le *Paradis perdu* ». (*De la Philosophie de la Nature*, t. III, p. 61.) (Amsterdam, 1770, 3 vol., édition sans nom d'auteur.)



Il donne plusieurs exemples de ce rôle du hasard dans la formation du génie, comme celui de Vaucanson, devenu génial fabricant d'automates à cause de l'isolement et du désœuvrement dans lequel sa mère dévota le maintenant : il s'était mis à démonter une horloge et avait pris goût aux mécaniques compliquées et précises. Puis Helvétius cite le cas de Milton :

Un hasard de la même espèce alluma le génie de Milton. Cromwell meurt, son fils lui succède : il est chassé de l'Angleterre. Milton partage son infortune, perd la place de secrétaire du Protecteur ; il est emprisonné, puis relâché, puis forcé de s'exiler. Il se retire enfin à la campagne, et là, dans le loisir de la retraite et de la disgrâce, il compose le poème qui, projeté dans sa jeunesse, l'a placé au rang des plus grands hommes (*De l'Homme*, Sect. I, chap. VIII, p. 23-24).

On est tenté de ne pas prendre ce passage très au sérieux. Helvétius s'y montre si mal informé, l'inconsistance de son explication est si évidente, qu'on est même surpris que Diderot se soit donné la peine de la réfuter. D'autant plus que tout le chapitre est de même nature<sup>25</sup>. Pourtant une fois la première surprise passée, il faut y regarder d'un peu plus près. On s'aperçoit d'abord que la réfutation de Diderot porte à faux : Helvétius a voulu seulement montrer que le génie de Milton a pu s'épanouir grâce à un jeu de circonstances<sup>26</sup>. Il ne s'agit pas pour lui de réduire entièrement à des théories simplistes le mystérieux génie poétique, mais seulement de tenir compte du hasard dans chaque destinée, y compris celle des hommes de génie. Diderot a prêté à Helvétius plus d'ambition qu'il n'en avait : il est vrai que toutes grossières que soient les conceptions de ce dernier, on peut y déceler les germes d'une volonté d'explication totale par l'histoire qui sera celle du siècle suivant, et la volonté de rendre compte de ce qu'il y a de plus irréductible dans l'homme. Mais pour être si peu que ce soit convaincant, il eût fallu à Helvétius un peu plus de sens de l'histoire qu'il n'en avait. Reposant sur un sensualisme et un matérialisme statiques, son explication balbutiante en est réduite à invoquer de dérisoires hasards.

## 2. Imagination et terreur.

Si Helvétius prend Milton comme exemple à l'appui de ses théories, c'est qu'il éprouve la plus vive admiration pour son épopée. Dans son poème le *Bonheur*<sup>27</sup>, il le place avec les autres génies poétiques dans le

25. Ainsi l'« explication » de Shakespeare : jeune homme de mauvaise conduite, il s'associa à des libertins, fut obligé de s'enfuir à Londres après avoir volé des daims à un Lord, et là, « ennuyé d'être un acteur médiocre », il se fait auteur dramatique. Helvétius conclut : « Le sensé Shakespeare n'eût jamais été le célèbre Shakespeare, et quelque habileté qu'il dût porter dans le commerce de la laine, son nom n'eût point illustré l'Angleterre » (p. 24).

26. Diderot fait dire au Neveu de Rameau quelque chose de très voisin, quand celui-ci suppose qu'il peut exister quelque part, « à Montmartre peut-être », « un meunier, un valet de meunier » qui a en puissance de quoi faire un musicien de génie et « qui n'entendra jamais que le bruit du cliquet ». (*Le Neveu de Rameau*, éd. J. Fabre, p. 103.)

27. Publié après la mort de l'auteur (Londres 1772), mais rédigé et diffusé dans le milieu philosophique avant 1750. Grimm indique en août 1753 que le poème « a beaucoup de réputation » (*Correspondance*, t. II, p. 271) et d'après l'*Essai* de Saint-Lambert, qui a également préfacé le poème, il est de 1749. Il semble, selon l'édition de 1781, qu'Helvétius l'avait retouché peu avant sa mort. C'est dans cette édition que sont prises les citations du poème faites ici. Mais une édition sûre du poème reste à établir.

« Palais du Printemps ». C'est la Déesse Imagination qui préside à ces lieux, une imagination décrite d'une manière qui convient particulièrement au poème anglais :

L'Imagination, répliqua la Sagesse,  
Qui peut rouvrir encor les gouffres du chaos,  
Et produire à son gré cent Univers nouveaux.  
Son œil perce au-delà du monde qu'elle embrasse ;  
Elle franchit d'un saut et le temps et l'espace.  
C'est elle qui courba tous les cercles des Cieux,  
Qui bâtit l'Empyrée et créa tous les Dieux,  
Qui, perçant par l'Etna jusqu'au séjour des âmes,  
Y creusa le Tartare, en alluma les flammes ;  
Puis de là, remontant à la clarté du jour,  
Danse avec les Sylvains, folâtre avec l'Amour ;  
Au retour du printemps chante Zéphire et Flore,  
Et les prés émaillés des perles de l'Aurore.

(Chant III, p. 46.)

Puissance cosmique, capable de créer même « les Dieux », elle embrasse tout l'univers de l'épopée miltonienne. Aussi bien est-ce la hardiesse de Milton qui est célébrée dans ce passage. Il est parmi les rares poètes dont

... les vers hardis, mais toujours plein de sens,  
Ont subi, soutenu les épreuves du temps.

(P. 47.)

Assez curieusement, il est voisin de Lucrèce, dont l'imagination est aussi soulignée. Les deux poètes cachent

Le vrai le plus abstrait sous la plus vive image.

(P. 47.)

Et c'est dans ses créations les plus hardies qu'est saisi le merveilleux miltonien. On voit en effet

Milton d'un feu solide enfermer les Enfers,  
Cintrer le pont qui joint l'Érèbe à l'Univers.

(P. 47.)

Helvétius ne s'explique pas sur ce qui fait la vérité de ces créations merveilleuses, mais il est évident qu'il pense ici à leur signification allégorique et morale, et nous verrons quelle interprétation son poème en donne.

Il cite aussi le *Paradis perdu* en exemple à propos du sublime. Dans *De l'Homme*, il consacre quelques pages au sublime. Le sublime est pour lui un beau particulièrement énergique. Il écrit à propos de Boileau :

Les vers de ce poète présentent presque toujours une idée ou une image, et par conséquent excitent presque toujours en nous une sensation. Plus elle est vive, plus le vers est beau. Il devient sublime lorsqu'il fait sur nous la plus forte impression possible (Sect. VIII, chap. 13, p. 114).

Comme le plus fort sentiment possible qui ne soit pas douloureux est la crainte, les plus fortes impressions sur nous sont des impressions de crainte. C'est à la crainte qu'Helvétius lie systématiquement le sublime :

Aussi le sublime est-il toujours l'effet du sentiment d'une terreur commencée (p. 112).

Sont sublimes les images qui évoquent la profondeur des cieux, l'immensité des mers, l'éruption des volcans, parce qu'elles provoquent

une comparaison involontaire que nous faisons de ces forces avec notre faiblesse.

C'est ainsi qu'Helvétius, qui se souvient de la querelle sur Longin, explique l'impression faite par le « *Fiat lux* » de la *Genèse*. Sa puissance éveille en nous un respect craintif pour l'auteur de la lumière. Toutes ces grandes images font naître ce respect, qui est commencement de terreur. C'est ce sentiment que provoque l'évocation de la puissance des dieux par Homère, ou bien le poème de Milton :

Si le nom de sublime est pareillement donné aux fières compositions du hardi Milton, c'est que ses images toujours grandes, excitent en nous le même sentiment (p. 115).

Ainsi s'explique la sensibilité à la poésie religieuse : Helvétius rejoint ici le sublime ténébreux de Diderot. Ce n'est pas à la vérité qu'elle révèle que cette poésie doit son impact, mais à la sensation de terreur confuse que ses images, qui n'ont nul besoin d'être vraies, font naître chez le lecteur.

### 3. Une mythologie violente.

Est-ce à cette volonté de faire naître une terreur confuse qu'il faut rattacher la représentation très violente du mythe de l'enfer qu'Helvétius a laissée dans ses notes manuscrites ? Dans ces notes, qui n'étaient pas destinées à la publication, et qui étaient des brouillons dans lesquels l'écrivain se faisait rapidement ses idées en essayant ses expressions, on trouve une page étonnante consacrée à l'Enfer. Helvétius y mêle enfer chrétien et enfer antique. Les démons transformés en serpent y sont rapprochés des serpents des *Furies virgiliennes* :

Enfer furie les serpents des furies se dressent, font luire à la clarté des sombres feux des enfers leur écaille verte et dorées et poussent des sifflements de joie l'enfer est éclairé de feux sanguinolents et d'un poison noir<sup>28</sup>.

« Feux sanguinolents » et « poison noir » forment un éclairage qui reprend, en plus brutal, le clair-obscur miltonien. Une même brutalité marque la description de Satan.

Helvétius cherche à faire ressortir très vivement le contraste entre la gloire passée et la misère présente du démon :

Satan voyait au-dessous de lui tous les esprits célestes les premiers 5 rayons de la divinité en s'épanchant de son sein lui formaient un Diadème de gloire ses pieds étaient posés sur des anges son visage servait de soleil au ciel Dieu pour amortir son éclat que lui seul pouvait regarder en face dardait sur lui des rayons qui se réfléchissant dans le ciel y faisaient le jour des bien heureux dieu leur attacha sur leurs âmes une cuirasse ardente qu'ils portent avec eux et lorsqu'ils sont dans l'abîme à travers la fumée ils entendent les trous où ils étaient assis et où Dieu a placé d'autres anges c'est là leur plus cruels tourments ils sont dévorés par la jalousie (p. 94).

28. Notes de la main d'Helvétius, p. 94. Orthographe et ponctuation sont celles de l'original.

La hiérarchie céleste telle que se la représente Helvétius est plus brutale qu'harmonieuse, et la punition qu'il imagine pour Satan n'a rien de miltonien, bien que l'envie soit un des tourments de Satan. Mais dans la fière image de Satan, seul en face de Dieu, passe quelque chose de la hauteur de l'ange déchu du *Paradis perdu*.

Ce que ces textes montrent surtout, c'est une attitude très différente envers le poème de Milton. Sa coloration barbare ne lui est plus reprochée, mais au contraire, Helvétius cherche à la surpasser dans la vision d'un enfer coloré et sauvage où tout devient gigantesque et effrayant. Voici la description de l'activité des forges infernales :

Vulcain sa fournaise brûle d'un feu blanc d'éclair d'un rouge plus foncé on y voit les foudres les enclumes y sont de diamant dur les murs de l'ancre sont entouré de foudres et d'éclairs forgés qui roule toujours car il ne peuvent être attachés vulcain a des bras de bronze la sueur coule en torrent dans ses rides son estomac velu est mouillé de cette sueur mêlée au noir des charbons de cendre de [ ] son visage est livide ils battent les métaux dans une harmonie juste et effrayante les vents sont des soufflets L'acier dans le feu se mollit sous le marteau, prend des formes le feu pétille et en jaillit de tous côtés et le mont mugit du bruit leur marteaus ressemblent à des monts (p. 95).

Cette représentation d'un fantastique violent du monde mythologique semble amener Helvétius à pressentir de nouveaux domaines pour la poésie.

Le passage des *Notes* consacré à l'Enfer est suivi immédiatement de remarques sur le renouvellement du monde et de la poésie :

Nouveauté

tous n'est point épuisé de nouveaux soleils se forment dans les cieux colomb découvre un nouvel univers sa facile poésie semble marcher sans chaînes (p. 95).

De nouveaux soleils, un nouvel univers qui libérerait la poésie de ses entraves, ou peut-être qui créera une nouvelle poésie libérée. Il n'est pas excessif de dire que c'est en partie dans la lecture du *Paradis perdu* qu'Helvétius pressent ces nouveaux horizons.

#### 4. Aux premiers jours du monde : aux frontières de la « philosophie » et de la mythologie.

Mais pour Helvétius, le *Paradis perdu* ne se réduit pas à une représentation farouche et grandiose de l'Enfer et à des effets de lumière effrayants. On est surpris de trouver dans un chant de son poème le *Bonheur* de très nets souvenirs du *Paradis perdu*, et un essai d'adapter l'histoire du couple paradisiaque aux préoccupations du philosophe. Car le *Bonheur* est une sorte d'allégorie philosophique : le poète philosophe examine dans les deux premiers chants les faux bonheurs (sensualité, richesse, ambition) avant d'arriver au bonheur véritable que donnent la retraite et l'étude, examinée dans le troisième chant. Mais le quatrième chant va mettre ce bonheur en cause : dans ce chant, le ton et le cadre du poème changent. Ce n'est plus un voyage dans des lieux allégoriques, mais un conte oriental qui est raconté, d'un orientalisme du reste assez imprécis, puisque Helvétius l'appelle un conte indien mais y utilise la



mythologie des Perses. Cette mythologie incertaine sert à Helvétius pour transposer en Inde l'histoire racontée par la *Genèse*, ou plutôt par Milton. Une telle confusion des mythes ne nous surprendra pas chez un ami de Voltaire, mais Helvétius s'intéresse, en fait, seulement au christianisme, et cette mythologie mi-indienne mi-persane ne lui sert que de déguisement. Du reste il n'hésite pas à appeler Eden le jardin dans lequel vit son couple privilégié. Si bien que la voix des « sages » ressemble beaucoup à celle de Milton :

Des sages quelquefois j'entends la voix sublime,  
Chanter les Dieux, le temps, le chaos et l'abîme,  
Et peindre les beautés du naissant univers...<sup>29</sup>.

D'ailleurs n'est-il pas admis qu'il y a quelque chose d'oriental dans le génie de Milton ? On voit ici comment s'opère la confusion des mythes.

C'est donc aux premiers jours du monde que nous ramène le conte d'Helvétius. Il nous raconte l'histoire de l'âge d'or et d'un couple aimé de Dieu Oromaze, Elidor et Netzanire. Le bonheur amoureux du couple est exprimé par un long monologue dans lequel Elidor manifeste sa passion pour son épouse. Il n'oublie pas son reflet dans l'eau :

L'onde qui réfléchit en cet heureux Asile  
L'image présentée à son miroir mobile,  
De ses limpides flots n'embrasse ce séjour,  
Que pour multiplier l'objet de son Amour<sup>30</sup>.

Mais cette adoration extrême n'a rien d'inquiétant. Il n'y a pas de péché dans l'Eden imaginé par Helvétius. On y trouve cependant une religiosité très marquée. Tous les jours en effet le couple va invoquer Oromaze dans le Temple de l'Amour, et rend son tribut d'adoration au Dieu qui le protège :

Ils allaient invoquant le Dieu de la lumière,  
A ses sacrés autels adresser leur prière.

(P. 64.)

Dans cette description du couple paradisiaque, Helvétius a donc gardé un peu de la religiosité miltonienne. Chez lui comme chez le poète anglais, l'amour est un don de Dieu, mais Helvétius rend beaucoup moins mystérieuse cette sanctification par le Dieu de la volupté :

Les plaisirs sont des dons, et qui jouit l'honore.

C'est qu'il n'est pas donné au couple d'autre responsabilité que de s'aimer. Même l'adoration d'Oromaze n'est pas un devoir. On est conduit vers ses autels par un « invincible charme ». Ni obligation ni sanction n'existent dans cet Eden où se confondent pureté et état de pure nature.

Aussi le grand bouleversement qui survient dans l'univers n'est en rien lié aux actions du couple. Ils ne sont que les spectateurs de l'irruption de la divinité mauvaise, Ariman. Aucune explication à ce boulever-

29. Le *Bonheur*, p. 62 (éd. de 1781).

30. P. 63. On remarquera qu'Helvétius a supprimé tout le côté narcissique du thème du reflet d'Eve.

sement, sinon qu'il était prédit par le destin. Du Temple où il a cherché refuge, le couple voit la libération du dieu infernal :

Quel spectacle effrayant ! l'astre de la lumière  
Pâlit, suspend sa course et recule en arrière.  
Les Cieux ne brillent plus que du feu des éclairs :  
Un bruissement sourd parcourt les vastes mers :  
L'air souterrain mugit, s'échauffe, se dilate :  
Avec un bruit affreux la montagne s'éclate,  
Et laisse apercevoir dans son flanc calciné,  
Le féroce Ariman sur un roc enchaîné (p. 65).

Ariman ressemble beaucoup au Satan du *Paradis perdu* quand celui-ci reprend vie après sa chute :

Son corps est engourdi, son âme sans pensée  
Du sommeil du trépas paraissait oppressée,  
Lorsqu'un coup de tonnerre ébranle et fend les Cieux.  
A ce coup Ariman s'éveille, ouvre les yeux.  
Son état un moment l'humilie et l'étonne :  
Mais sa force renaît : il a ceint la couronne.  
Le roc s'est abîmé ; ses fers se sont brisés.  
Il lance autour de lui des regards embrasés...

(P. 65-66.)

Les destins lui donnent maintenant la maîtrise du monde. Le seul Temple de l'Amour, où sont réfugiés Elidor et Netzanire, échappe à sa domination. Toute le reste de la terre est livré aux forces du mal.

Ariman proclame sa puissance :

Jardin délicieux, Eden que l'on renomme,  
Ornement de la terre et délices de l'homme,  
Disparaissez ; les maux, les pleurs de l'Univers,  
Vont me venger du Dieu dont j'ai porté les fers.

(P. 65-66.)

Suit une énumération de tous les maux apportés par le Dieu féroce. Le premier que mentionne Helvétius est l'arrivée des grands cataclysmes : raz de marée, tremblements de terre, volcans, tout ce qui rend précaire la vie de l'homme, le submerge, et l'ensevelit dans les profondeurs de la terre :

Que tout soit confondu : je veux que désormais  
La Physique, en fouillant la profondeur des mines,  
Ne découvre partout qu'un amas de ruines,  
Et lise avec effroi dans les bancs souterrains,  
L'histoire de la terre et celle des humains.

(P. 67.)

A côté de ces maux physiques, Ariman crée les maux des sociétés humaines, le vice et l'erreur y remplacent la justice et l'honneur, le despotisme règne, avec l'obscurantisme. Et surtout la superstition, qui élève des autels à l'opresseur lui-même :

Par sa stupide foi, que tout mortel m'honore.  
Prêtres, baignez de sang l'autel où l'on m'adore.  
Trop indulgent, sans doute, Oromaze autrefois

N'imposait aux humains que leurs désirs pour lois ;  
On adorait ce Dieu sans crainte et sans alarmes :  
Mon culte plus sévère est le culte des larmes.

(P. 68.)

Le premier grand cataclysme que déchaîne Ariman est le déluge. Mais ce qu'il détruit, ce sont des cités où fleurissait la civilisation. Et il ne repeuple la terre que parce qu'il est sûr que les nouveaux humains seront autant de nouvelles victimes. On voit ici l'ambivalence d'Ariman : il est bien Satan, mais il est aussi le Dieu terrible de l'Ancien Testament, celui qui apparaît courroucé après le péché d'Adam. C'est le Dieu de l'actuelle « superstition » que combattent les Philosophes.

Elidor et Netzanire ont été protégés de ces malheurs car ils sont restés dans le Temple de l'Amour. Leur premier mouvement est de s'en réjouir et de se replier sur leurs plaisirs amoureux. Mais Netzanire est « sensible » au « malheur des humains », et elle demande à son époux de combattre Ariman et d'aller au secours de leurs « frères ». Elidor décide donc de quitter leur retraite. Il parcourt la terre, et découvre tous les malheurs des hommes : misère, avarice, inquiétude, guerre. Il pense trouver plus de vertu dans les « temples des Dieux », mais il y assiste à des scènes d'inquisition, et notamment à la torture d'une jeune Indienne. Il désespère de sauver l'humanité, et rencontre un vieillard retiré dans une caverne, qui lui conseille la retraite. Il retourne auprès de Netzanire, à qui il annonce la victoire complète d'Ariman. C'est à ce moment qu'Oromaze leur apparaît. Il déclare au couple que « la nuit de l'erreur ne peut être éternelle », et leur explique que par le progrès des lumières son règne reviendra sur la terre, et prédit la fin du règne d'Ariman :

Trop superbe Ariman, oui ton règne est passé ;  
Je vois déjà, je vois ton trône renversé.  
Tu portais jusqu'aux Cieux ton orgueilleuse tête ;  
Tremble, mon œil sur toi voit fondre la tempête ;  
Privé de ton pouvoir, banni de l'Univers,  
Ce bras vengeur te suit jusqu'au fond des Enfers.  
Tu tombes, dévoré des souffres du tonnerre ;  
Le mal s'ancrant, le Ciel est sur la terre.

(P. 84.)

C'est à l'homme de hâter, par le choix de la vérité, cette chute du Démon en Enfer, et le retour du Paradis sur terre.

La leçon du chant est simple : cette conclusion optimiste proclame la nécessité de lutter pour l'avènement d'un âge éclairé. Peut-être le chatelain de Voré et sa belle épouse ont-ils eu cette tentation du bonheur dans une retraite voluptueuse et studieuse, et il a pu passer quelque chose de leurs résolutions dans cette volonté du couple privilégié de ne pas s'y confiner. Les maux apportés par le règne d'Ariman sont ceux contre lesquels lutte le camp des philosophes, et la leçon faite aux hommes de ne compter que sur eux-mêmes pour se débarrasser du mal est dans la ligne de toute la pensée d'Helvétius. Quant à l'origine du mal, le manichéisme adopté par Helvétius signifie simplement que l'homme n'a nulle responsabilité, que mal comme bien font partie de son lot, mais que ni l'un ni l'autre ne sont imposés à l'homme par une sur-

humaine fatalité. Oromaze rappelle bien, dans son dernier discours, l'existence de la pomme fatale, qui représente les passions et les besoins humains, mais ce sont justement ces mêmes besoins qui créeront le bonheur :

Au milieu des besoins dont le cri t'importune,  
Dont Ariman a fait la pomme d'infortune,  
Vois du sein de la nuit qui paraît s'épaissir,  
Sortir le germe heureux d'un Bonheur à venir.

(P 83.)

Le seul bonheur possible pour chaque homme et pour l'humanité viendra de l'harmonisation des besoins. Ceux-ci, utilisés par une « active industrie », vont embellir la vie des hommes et hâter la venue du « jour des vérités ».

##### 5. Présence de la mythologie chrétienne.

Tout ceci est clair, mais ce qui est curieux, c'est qu'Helvétius ait cru nécessaire de reprendre et de distordre la mythologie chrétienne, en la déguisant de manière à ne tromper personne, pour faire passer cette leçon. Le christianisme est très vivement attaqué dans ce chant, nous l'avons vu, puisqu'il est suggéré fortement que le Dieu des chrétiens est en fait, par les pratiques de ses prêtres, le Dieu du mal. Dès lors, il semblerait que le poème ait dû rompre avec les légendes d'une aussi criminelle superstition. Helvétius ne le fait pourtant pas. Il ne servirait à rien d'invoquer l'« influence » du *Paradis perdu* : ce genre d'influence n'existe que lorsqu'on est tout prêt à la recevoir. Mais rappelons ce que nous disions, à propos des « Notes sur l'Enfer », de l'intensité avec laquelle Helvétius se figure ces mythes chrétiens. Dans ce chant du *Bonheur* aussi, il peint d'une couleur très vive la domination infernale, et cette intensité me rappelle celle que nous avons notée dans certaines des épopées catholiques au chapitre VI. Cette présence universelle du Démon, la description du culte qui lui est rendu, rappellent les passages de ces épopées consacrées aux cultes barbares. Le « Temple » de la religion d'Ariman ressemble à celui de Vitziliputzili dans l'*Etablissement de la Religion en Inde*. On y trouve la même barbarie :

Les murs en sont construits d'ossements entassés.  
Il entend retentir les voûtes souterraines,  
Du sifflement des fouets, du froissement des chaînes,  
Des coups sourds des bourreaux, des cris de leurs fureurs,  
Mêlés aux cris aigus poussés par la douleur.

(P. 76.)

Cette similitude atteste sans doute la violence du conflit idéologique de l'époque. Mais l'omniprésence des images infernales montre également l'omniprésence de l'angoisse. Malgré la conclusion résolument optimiste du poème, la peinture de la condition humaine y est des plus sombres. Helvétius lui-même note la fragilité de cette espérance, l'immense distance qui sépare l'humanité du retour d'Oromaze. Pour le moment, les hommes sont ensevelis « dans les bancs souterrains », et c'est sur des couches de terre que peut se lire leur passé<sup>31</sup>. Ce vif sentiment de la

31. On peut rapprocher cette réflexion angoissée sur l'ensevelissement des hom-



mort des hommes et de l'inutile violence de leur histoire ranime le mythe satanique et Helvétius ne trouve pas d'autre façon pour le rendre sensible que de dépeindre Satan en Ariman, planant au-dessus de l'humanité :

Il plane sur les vents qui lui servent d'appui :  
L'impitoyable mort s'avance devant lui.

(P. 68.)

Le poème d'Helvétius fait penser à la *Pandore* voltairienne : même déguisement mythologique, même utilisation anti-chrétienne du mythe de l'Eden, même conflit entre l'homme et un Dieu tyrannique. Mais la différence entre les deux œuvres est nette. Voltaire s'en prend à l'idée même de Providence, qu'il rejette violemment. Pour Helvétius, les choses sont plus complexes. Car à côté du Dieu mauvais existe le Dieu bon. Oromaze est sans doute le symbole des lumières, mais il n'en est pas moins vrai que dans le poème, tout a commencé par son règne et l'âge d'or qui en était la conséquence. En acceptant le mythe du paradis terrestre, même laïcisé en âge d'or, Helvétius change tout : les hommes ont un point de référence dans leur combat, et cette fabuleuse condition humaine justifie leur espérance : la transformation de la vie des hommes n'est plus une aventure aveugle, mais le retour à la véritable condition de l'homme. Le messianisme des lumières est en même temps nostalgie.

Cette espérance est une espérance collective. *Pandore* enseignait le repli de l'homme sur lui-même, dans un bonheur individuel excluant toute divinité. Mais Helvétius trouve la leçon un peu courte ; le bonheur est impossible tant que souffre l'ensemble de l'humanité. Pourtant le combat n'est possible que par le soutien du Dieu bon, qui est finalement le garant de la victoire. On conçoit que l'attitude des deux hommes en face du poème de Milton soit opposée : pour l'un il faut ruiner le mythe de l'Eden qui n'est qu'une vaine rêverie passéiste ; pour l'autre ce mythe contient l'espérance des hommes, même si le récit de la *Genèse* n'est qu'une fable grossière. D'où une religiosité diffuse, une admiration pour l'épopée miltonienne prise comme alliée, non comme adversaire, et une sensibilité qui n'est plus tout à fait celle du rococo.

L'œuvre d'Helvétius est à cet égard intéressante. Par certains côtés, son poème a toutes les caractéristiques du rococo : la description de l'homme innocent comme un « couple d'époux-amants » au pied de la colline sur laquelle s'élève le Temple de l'Amour, l'exaltation de la beauté féminine que fait Elidor s'adressant à Netzanire :

Auprès de ta beauté, qu'est-ce que le génie ?  
Discourant près de toi, la sagesse est folie.  
Tout est créé pour toi. La rose en ce jardin  
Croît pour qu'on la compare aux roses de ton teint.  
Près d'elle le Zéphyr murmurant sa tendresse,  
De son souffle amoureux rallume mon ivresse.  
L'amour, les doux baisers, le chant de ces oiseaux,  
La vigne entrelacée aux troncs de ces ormeaux,  
L'ombre de ces bosquets, ces fleurs, cette verdure,

Et ces lits de gazon, et toute la nature  
 Me ramène à l'objet dont mon cœur est épris.  
 (P. 62.)

On retrouve ce couple replié sur lui-même, ramenant tout à lui-même. Et l'angoisse même devant les atrocités d'Ariman, cette nuit de l'humanité isolant le couple en son refuge nous rappelle le pessimisme fondamental de cette sensibilité. Mais le poème fait entendre une note insolite, par la violence de certaines descriptions, et par le refus final de l'isolement et du refuge.

Si on lit par exemple la description du déluge provoqué par Ariman, on voit qu'Helvétius a voulu faire un tableau grandiose et sauvage :

De l'aride équateur jusques au Pôle arctique  
 La flamme avec fureur s'étend, se communique.  
 Le terrain soulevé se rompt avec effort.  
 L'Atlas brûle au midi, l'Hécla s'allume au nord,  
 Et ses feux réfléchis au loin sur le rivage  
 Versent un jour affreux sur ce climat sauvage.  
 Les rocs avec fracas roulant dans les vallons  
 Font mugir les échos et frissonner les monts.  
 Ce bruit affreux se mêle aux éclats du tonnerre :  
 Il gronde dans les Cieux, il roule sur la terre.  
 Jusqu'en ses fondements le ciel est ébranlé,  
 Des crêpes de la nuit le soleil s'est voilé.  
 Les vents sont déchainés, les vagues sont émues ;  
 Les flots amoncelés s'élèvent jusqu'aux nues.  
 (P. 69.)

Beaucoup plus violent et spectaculaire que le déluge miltonien, faisant contraster le feu et l'eau, une telle description ne tient pas dans l'univers rococo, et justement en partie parce qu'elle refuse la fragmentation du monde, perçu ici comme un ensemble immense. Contre cet ensemble, le refuge apparaît vain : l'homme est concerné par ce déchainement, il ne peut le regarder comme un pur spectacle. Humanité et univers forment un tout organique.

Un tout qui se retrouve dans la violence. Malgré la précarité de la condition humaine dans un univers largement hostile, le lien entre l'homme et l'univers existe, et c'est à travers le mythe qu'il est senti. La complaisance d'Helvétius pour l'énergie et le sauvage (Diderot a été frappé par son évocation du paradis des légendes germaniques, dans lequel des jeunes filles vaporeuses servent de la bière dans des crânes) montre cette recherche obscure d'un contact entre l'homme et ce qui l'entoure, et d'une condition humaine non dégradée. Dans cette œuvre curieuse, aux confins du rococo et du romantisme, énergie et nostalgie révèlent leur indissoluble lien.

### III. SEBASTIEN MERCIER

#### 1. *Le génie de Milton : liberté, solitude, et puissance.*

On connaît la véhémence de Sébastien Mercier et ses emportements contre l'esthétique des règles et du goût. Il a retenu de Diderot l'exaltation de la liberté créatrice, et il est tout entier du côté de cette liberté,

contre toute entrave, farouchement ennemi de Racine et Boileau, et admirateur passionné de Shakespeare. Un des premiers à avoir reproché à Voltaire de vouloir masquer ses plagats en ridiculisant son rival anglais, il n'est pas tendre pour celui qu'il appelle « le poète déni-grant »<sup>32</sup>. Mais Shakespeare est loin d'être le seul écrivain anglais qu'il admire : Mercier a un faible pour la littérature d'Outre-Manche. Dans son utopie, l'*An 2440*, il recompose une bibliothèque idéale, dans laquelle les auteurs sont sévèrement triés, car on n'admet dans les quelques armoires qui la renferment qu'un petit nombre de volumes, et on est prompt à brûler le reste. C'est l'armoire de livres anglais qui est la plus fournie :

La troisième armoire contenait les livres anglais. C'était celle qui renfermait le plus de volumes. On y rencontrait tous les philosophes qu'a produits cette île guerrière, commerçante et politique. Milton, Shakespeare, Pope, Young, Richardson jouissaient encore de toute leur renommée<sup>33</sup>.

Milton se trouve donc en tête d'une liste qui contient bon nombre des auteurs favoris de Mercier. Cela ne signifie pas nécessairement que Mercier lui donne la première place. Mais sa présence montre qu'il est tenu en bonne estime.

Tous ces auteurs ont fait preuve de ce que Mercier apprécie le plus, un génie libre :

Leur génie créateur, ce génie que rien ne captivait, tandis que nous étions obligés de mesurer tous nos mots, l'énergie féconde de ces âmes libres faisait l'admiration d'un siècle difficile (p. 253).

Une « âme libre » : l'admiration de Mercier pour ce qui est anglais vient largement de son goût de la liberté, politique et esthétique. Milton — vu peut-être à travers les *Conjectures* de Young — apparaît pour la première fois dans la critique française comme un poète de la liberté. Mais c'est sur la liberté esthétique que Mercier met l'accent. L'auteur du *Paradis perdu* est de ceux qui témoignent pour le génie contre les entraves du goût. Dans une œuvre qu'il a peut-être écrite dans sa jeunesse, il oppose, après beaucoup d'autres, le Génie et le Goût, et Milton est mentionné comme un des plus éminents poètes créés par le Génie :

... Fier d'avoir pu créer Milton  
Souverain de l'Europe entière,

32. *Mon Bonnet de Nuit*, t. I, p. 303.

33. L'*An 2440*, chap. XXVIII, p. 253. Notons ici le texte dans lequel Mercier s'élève contre l'anglophobie qu'a fait naître la guerre, et refuse de mêler patriotisme guerrier et littérature. Dans *De la littérature et des littérateurs* (1778) il récuse l'idée « que la gloire d'un poète tient à la gloire d'une nation », et considère que les génies appartiennent tous à l'esprit humain qui « s'enorgueillit d'Homère comme de Milton » et sont tous compatriotes. Il ajoute :

On a été jusqu'à dire que ceux qui admiraient Milton et Shakespeare étaient de mauvais citoyens, ennemis de la Nation, détracteurs de la France, tandis qu'on n'a jamais songé à faire le moindre reproche aux Académiciens et aux gens de lettres qui ont mis et qui mettent Euripide et Sophocle au-dessus de tous nos tragiques. Quand on n'a point de bonnes raisons à donner, on hasarde des extravagances puériles : aurions-nous besoin de dire que l'homme de lettres est contemporain de Plutarque et de Tacite, qu'il met sa gloire dans la hauteur de l'esprit humain, et qu'il n'est pas nécessaire, pour bien faire la guerre à un peuple, de combattre Addison, Pope et Milton. (*Op. cit.*, p. 139.)

Le Génie inspira Newton,  
Et Pope, et le sage Addison...<sup>34</sup>.

Dix ans plus tard, Milton figure de nouveau parmi les inspirés de ce même Génie :

Je le [le Génie] vis embrasé d'une céleste flamme  
Pour le bien des mortels multiplier son âme  
Son front changeant m'offrait tantôt Locke et Newton,  
Corneille, Montesquieu, La Fontaine et Milton<sup>35</sup>.

Mais Sébastien Mercier va vite s'écarter de ces platitudes de jeunesse, où nous retrouvons la rime familière Newton-Milton, pour préciser son admiration pour le poète anglais, et l'opposer aux ennemis de la poésie géniale.

Ainsi dans *De la littérature et des littérateurs*, nous apprenons que Racine et Boileau — deux ennemis de Sébastien Mercier — ont été incapables de saisir les beautés des poètes de génie, et en particulier celles de Milton :

L'homme de goût, proprement dit, est inhabile à bien juger l'ouvrage de l'homme de génie. Il faut plus que du goût pour bien sentir un Richardson, un Fielding, un Shakespeare, un Sterne, etc. Et voilà pourquoi Racine et Boileau ont si mal apprécié La Fontaine, le Tasse, Milton, etc. (p. 56).

C'est que l'écrivain qui veut plaire aux gens qui n'ont que du goût, ceux qu'on trouve dans les salons, doit être « léger, vif, semillant ; il attrappe les couleurs locales, admirées au salon ». Celui qui ne se plie pas à ces exigences est entouré de « zoïles ». Le Génie rencontre nécessairement l'hostilité, et Milton illustre parmi d'autres cette malédiction qui fait que l'homme de génie est parfois obligé de fuir ses persécuteurs « jusqu'au fond des forêts », et de préférer « le commerce des tigres à celui des hommes ». Sans aller jusque là, Milton, « maltraité de la fortune », a souffert de la solitude et les « mortels » le fuyaient<sup>36</sup>. C'est seulement beaucoup plus tard qu'admis dans le « temple majestueux de la Gloire », il peut « rire des coups impuissants que [lui] avait portés le sort », et « fouler au pied la face ignoble de [ses] zoïles ».

L'auteur du *Paradis perdu* n'illustre pas seulement la liberté et la solitude du génie. Il en a aussi la puissance.

Milton a peint un monde idéal. Il semble vous dire : Voulez-vous entrer avec moi dans le monde que j'ai créé ? Si vous y consentez, abandonnez-vous à moi et vous verrez le spectacle le plus merveilleux ; mais si vous armez votre faible raison contre ma poésie, ne vous placez pas sur le char qui doit vous transporter dans une région inconnue ; restez où vous êtes (*M.B.N.*, t. I, p. 76).

La poésie est entièrement hors de ce monde : en la séparant complètement de la raison, donc de l'imitation, Mercier en fait une pure création. La comparaison avec le char de feu du prophète illustre bien cette puis-

34. *Le Génie, le goût et l'esprit* (1756), p. 26. L'attribution de ce texte à Mercier n'est pas certaine.

35. *Le Génie* (1766), p. 9.

36. *Mon Bonnet de Nuit*, t. II, p. 76.



sance d'entraînement. C'est le sublime tel que le conçoit Sébastien Mercier : il n'a pas l'harmonie facile de la poésie élégante, ni son apparente variété :

Le sublime est inégal et négligé ; le sublime souvent ne suit qu'une même ligne, mais il la prolonge dans un éloignement extraordinaire (*M.B.N.*, t. II, p. 224).

Mais il est lié à la force des images que le poète nous présente. Pour Mercier, le sublime est ce qui rompt avec la perfection formelle, le « poli factice » de l'art classique, et qui éveille en l'homme la sensation de la rudesse, et même de la férocité d'avant la civilisation :

Les beaux arts ne sont donc jamais si nobles que quand ils portent un caractère d'audace, de fougue et d'énergie, cent fois plus admirables alors que lorsqu'ils reçoivent ce joli factice qui est à leur rudesse primitive ce qu'un froid quince est à une forêt superbe. Il faut même, dans certains arts, une espèce de férocité (*M.B.N.*, t. II, p. 223).

Ce qui explique qu'il ne soit senti que de quelques esprits d'élite : il ne se soucie pas d'être agréable, mais a quelque chose de sombre et d'effrayant.

Sébastien Mercier nous explique ici pourquoi certains ont pu mettre Milton en compagnie de Young dans les maîtres de « l'école des tombeaux » :

Le sublime inspire toujours une certaine horreur qui n'est sentie que des âmes faites pour le grand. La poésie audacieuse est la vraie poésie. La poésie élégante n'est que de la versification. O combats d'Ossian ! ô chants ténébreux de Milton ! ô enfer du Dante ! ô nuits d'Young ! ô Cléopâtre avalant la coupe en présence de son fils ! ô Zopire expirant sous le poignard du fanatisme ! Vous tous, grands objets, vastes et mélancoliques, vous me retracez les tableaux qui parlent à mon âme (p. 224) !

Les exemples entassés ici par Mercier ont tous ceci en commun que le lecteur y ressentira le frisson de terreur lié au sublime. Il semble que Mercier parodie presque la page célèbre de Diderot quand il s'exclame que le sublime

... accompagne les grands désastres, les calamités, les fléaux qui battent et écrasent l'espèce humaine. C'est parmi les horreurs de la peste, la rage des combats, l'incendie des villes, les tremblements de terre, qu'il étale ses images... (p. 224).

C'est bien le même désir d'une littérature énergique, lié à la conception sensualiste du sublime — la civilisation émousse nos sensations, et pour retrouver toute leur énergie, il faut être projeté en dehors d'elle. Et Mercier associe beaucoup plus clairement que Diderot le poème de Milton aux œuvres qui mènent à cette conception. Implicitement, c'est la partie du poème qui concerne l'Enfer qui est ainsi mise en valeur, bien que pour Mercier, le monde merveilleux de Milton fasse un tout, et atteste la puissance créatrice de l'imagination.

## 2. Nuit et création poétique.

Alors qu'un poète comme La Fontaine — que Mercier admire beaucoup — doit être lu pendant le jour, au cours d'une promenade soli-

taire, « sous un ombrage frais », c'est pendant la nuit qu'il convient d'ouvrir le *Paradis perdu* :

Mais quand la nuit tendra ses voiles sombres, quand les mortels fatigués se livreront au repos, au milieu du silence des nuits, je saisirai ton auguste ouvrage ; tu m'entraîneras hors des limites du monde, audacieux Milton <sup>37</sup> !

Il faut lire le *Paradis perdu* la nuit parce que c'est le moment le plus favorable au travail de l'imagination : l'obscurité même permet de quitter plus facilement un monde sensible qui se dérobe. Et le *Paradis perdu* est lui-même une œuvre de la nuit. Sébastien Mercier met en contraste « le voile impénétrable » qui « couvrait [la] paupière » de Milton, et la grandeur de la vision de son « œil intellectuel ». La cécité joue un rôle dans le travail de l'imagination, et une certaine forme de poésie sublime est liée à elle. C'est sans doute la raison pour laquelle Mercier imite, dans une pièce de vers intitulée « les Larmes de Milton sur la perte de sa vue » le début du Chant III du poème anglais <sup>38</sup>.

Cette œuvre est intéressante à plus d'un titre : si on se souvient que cette « digression » de Milton avait été blâmée par certains et que Voltaire avait fait preuve de largeur d'esprit en l'acceptant, on mesure le changement dans la manière de lire le poème, et le rôle que joue la personne du poète conçue comme une sorte de figure mythique. Ici, c'est le poète aveugle qui retient Mercier, et les libertés de son imitation nous montrent clairement comment il l'imagine. Le titre même, « les larmes de Milton », est assez révélateur, car ce passage est plus souvent cité sous le titre, plus juste, d'« Invocation à la lumière ». Mais Mercier accentue les plaintes du poète, et fait de ce texte une véritable lamentation, en gonflant les passages dans lesquels Milton énumère ce dont il est privé. Là où le poète anglais écrit « Je ne vois plus les douces approches du matin et du soir, ni la fleur du printemps, ni la rose de l'été, ni les troupeaux » <sup>39</sup>, Mercier a besoin de sept vers :

... Mon œil ne jouit plus de la douce verdure,  
De nos prés émaillés séduisante parure.  
Ces nuages d'argent qui flottent dans les airs,  
Ce coloris brillant dont se peint l'univers,  
Cette blancheur des lis, ce vif éclat des roses,  
Et ces fleurs sous mes pas nouvellement écloses  
Ne m'offrent plus d'attraits, ne charment plus mes yeux.

(M.B.N., t. II, p. 76.)

Mercier accentue aussi la plainte en faisant dire à Milton ce qu'on chercherait en vain dans son poème. Ainsi :

Je nage dans le sein d'un néant ténébreux.

ou bien encore

37. Sur le bonheur des gens de lettres, p. 49.

38. Cette imitation est sans doute à peu près contemporaine de la traduction du même passage par Le Tourneur. Notons que Roucher dans ses *Mois* (1779) fait une imitation en vers du même passage, qu'il confronte à celle de L. Racine (*les Mois*, t. I, p. 193).

39. P.L. III, 42-44.

Privé de la lumière,  
Je ressemble à ces morts que couvre la poussière.

Il donne ainsi à la souffrance du poète une couleur sombre et énergique qui peut faire penser au livre de Job. On rejoint le thème du génie solitaire et souffrant.

Comme il a amplifié la plainte du poète, il grandit autant que possible toutes les dimensions du passage. Ce qui est ruisseau dans Milton devient fleuve sous sa plume, il multiplie les soleils et emploie à profusion l'épithète sublime : la lumière est « sublime intelligence », l'ivresse poétique de l'aveugle est sublime, comme le sont également les images qu'il crée. Il accumule les adjectifs vagues : « infini », « immense », « majestueux ». Ce mélange de sublime et de vague modifie sensiblement le texte de Milton. Dans les premiers vers du Chant, celui-ci s'adresse à Dieu et justifie son identification de Dieu à cette lumière. Mercier trouve là l'occasion d'un effet poétique qui remplace les explications miltoniennes en essayant de suggérer l'inconcevable :

Sublime intelligence, ineffable clarté,  
Qui d'un être infini contient l'immensité.  
(P. 74.)

Mais il n'essaie pas d'entrer dans les précisions du texte anglais. Son déisme imprécis se reconnaît du reste aux expressions qu'il emploie pour désigner Dieu, qui devient « l'Etre infini », ou bien « l'Eternel Artisan ». Si Mercier voit bien dans Milton un poète de la Bible, et rappelle à son propos le génie « au-dessus de l'humain » des « prophètes sacrés », ce n'est pourtant pas l'inspiration divine du poète qui fait la grandeur sublime de son poème.

Mercier veut rendre aussi net que possible le lien entre la cécité et l'inspiration poétique. Après que le poète a déploré que le « tableau » de l'univers soit désormais « effacé » pour lui, il lui fait poser la question :

Oh ! comment enfanter de sublimes images ?  
(P. 76.)

et si la réponse est empreinte de religiosité, puisque c'est la « céleste lumière » qui doit « illuminer l'âme » du poète, en fait Mercier donne la plupart du temps un autre nom à l'inspiration qui vient visiter la nuit le poète aveugle. Elle s'appelle l'imagination « active », c'est-à-dire créatrice, véritable dieu dans l'homme.

### 3. *Divinisation de l'imagination créatrice.*

L'imagination créatrice est la marque même du génie. Dans un texte consacré à Descartes, Mercier emploie des expressions qui conviendraient tout aussi bien à Milton :

O génie audacieux ! tu dis dans ta pensée : « je me transporterai sur les bords de l'informe chaos ; [...] je me donnerai le spectacle de la création et, placé à côté du Créateur, au moment que l'univers sortira de ses mains fécondes, planant

avec lui sur tous les êtres créés, je... » Eh quoi ! ton œil hardi soutient le spectacle étranger à l'œil d'un mortel !<sup>40</sup>

« Dis-moi ce que jamais ne vit l'œil d'un mortel » : c'est ainsi que se termine la prière du poète anglais dans le texte de Mercier. Le mouvement est exactement le même. C'est toujours l'évocation d'un ailleurs, inaccessible autrement que par la puissance de l'imagination créatrice. C'est vers cet ailleurs mystérieux qu'entraîne le *Paradis perdu*. L'œil intérieur fait découvrir à Milton les secrets de la création du monde :

Un voile impénétrable couvrait ta paupière, mais ton œil intellectuel aperçut cet Esprit qui porté sur les eaux, appela l'univers de l'abîme du néant : tu me peins le jour pompeux de la création, la terre couronnée de verdure s'échappant des mains du Tout-Puissant (*Le Bonheur des Gens de lettres*, p. 49).

Tout le *Paradis perdu* est ainsi décrit par Sébastien Mercier comme un domaine féérique dans lequel entraîne le génie du poète :

... tu me transportes dans le jardin d'Eden, tu me fais voir le règne fortuné de l'innocence, la beauté majestueuse d'Adam, les grâces prodigieuses de sa chaste compagne (p. 49).

L'enfer et le ciel sont l'occasion de tableaux étonnamment contrastés :

Bientôt sur tes pas je traverse l'empire de l'informe chaos, je descends dans les gouffres brûlants creusés par la justice divine : là tu me peins les esprits de révolte étendus sur le lac enflammé ; leur chef porte sur son front cicatrisé l'empreinte de la foudre : j'entends les blasphèmes respectueux qu'il vomit dans son audace, aussi étonnante que coupable. Soudain tu me ravis aux cieux ; je vois les légions ailées qui entourent le trône de l'Eternel... (p. 49).

Enfin la guerre des Anges apparaît à Mercier comme un spectacle où l'imagination du poète atteint sa puissance la plus grandiose :

... les milices du Dieu vivant s'élancent pour venger la puissance outragée : le ciel et l'enfer se choquent ; l'enfer a soulevé ses feux ; le ciel a fait pleuvoir ses foudres : la victoire est suspendue dans ce combat terrible. Mais quel moment formidable ! Le char du fils de l'Eternel franchit les plaines de l'immensité ; les carreaux vengeurs qui partent de ses mains précipitent, écrasent et poursuivent ces innombrables légions de rebelles. O Milton ! je les vois tomber dans le gouffre immense de la désolation, j'entends les portes de l'effroyable abîme se refermer pour jamais ; et je te vois un instant près du vainqueur, couronné des rayons de sa gloire, et environné de l'éclat de mille soleils (p. 50) !

Dans cette suite de scènes tirées du *Paradis perdu* que j'ai citée à peu près intégralement et qui constitue comme une sorte de résumé sans ordre du poème, une chose frappe : aucune mention n'est faite du sujet même de l'épopée. La Tentation, la Chute de l'homme, n'ont pas retenu S. Mercier. Du reste le passage qu'il consacre au jardin d'Eden est le plus court de tous. Plus le merveilleux est éloigné du monde terrestre, plus il attire Mercier. Pour lui, la poésie touche essentiellement à l'imagination visuelle et accessoirement sonore : ce sont des tableaux enchanteurs, qui n'ont pas d'autre signification que le ravissement qu'ils procurent. Loin de voir dans le *Paradis perdu* cette vérité

40. « Eloge de Descartes », in *Eloges et discours*, p. 196.



totale que son auteur a voulu y mettre, Mercier se plaît à n'y trouver qu'une pure fiction. Il ne semble pas avoir idée que le poème propose une explication allégorique des plus grands problèmes humains. A la limite, il aime au contraire qu'il soit mensonge total :

O douces illusions de la poésie ! vous n'avez pas moins de charmes pour moi que la vérité (p. 48).

L'ardeur religieuse qui inspire le poète est commentée de l'extérieur, elle est transformée en religiosité, et le jugement esthétique veut en être complètement indépendant.

Mercier sépare beauté et vérité beaucoup plus que Diderot et c'est ce qui lui permet de pousser jusqu'aux conséquences extrêmes certaines virtualités de la pensée esthétique de Diderot. Pour Mercier, aucun souci d'imitation de la « belle nature » ne vient contrebalancer la part de la fougueuse imagination créatrice. Aussi le résumé admiratif du *Paradis perdu* que j'ai cité plus haut se clôt-il par un hymne à cette imagination :

Active imagination, tu es la source et la gardienne de nos plaisirs ! ce n'est qu'à toi que nous devons l'agréable illusion qui nous flatte ; tu sais fournir à notre cœur les plaisirs dont il a besoin ; tu rappelles nos voluptés passées, et tu nous fais jouir encore de celles que l'avenir nous promet ; tu plais surtout à l'esprit... (p. 50).

Imagination du lecteur et imagination du créateur se confondent. Cette faculté permet à celui-ci d'oublier le « malheureux destin » du génie, à l'autre les « passions orageuses » qui le « tourmentent ». C'est la raison pour laquelle la lecture que conçoit S. Mercier n'est plus ce moment de détente tranquille tel que l'a illustré le célèbre « liseur blanc ». Elle demande un engagement total, et un cadre qui permette à l'imagination du lecteur de suivre celle du poète. S'il faut « le silence des nuits » et leurs voiles sombres pour le *Paradis perdu*, c'est que la nuit du lecteur correspond à la nuit du poète, et la lecture suppose une sorte de communion : c'est pour cela que comme nous l'avons indiqué plus haut l'œuvre de génie n'est comprise que par un petit nombre d'âmes d'élite.

Même si elle est un présent de la Divinité, cette imagination est, pour S. Mercier, une faculté essentiellement humaine. L'appel à l'inspiration divine, l'invocation de la « lumière céleste » qu'il trouve dans le *Paradis perdu* ne sont à ses yeux que métaphores. Se souvenant ici de Diderot, il indique que l'imagination est avant tout le pouvoir de combiner différemment des éléments pris dans la réalité. Mais ce n'est nullement en diminuer la puissance, au contraire. Car la force créatrice du génie est telle qu'il crée un monde aussi vrai que le monde réel. La beauté atteint, grâce à lui, à une sorte de vérité :

La fiction est vérité quand elle émane de la tête d'un homme de génie, il crée un monde magique plus beau que le monde existant, comme Apelle, en mariant les couleurs, faisait une beauté plus parfaite que tout ce qui avait jamais existé. Cet empire de l'homme, cette faculté de combiner des idées et des images, est le plus beau présent qu'il ait reçu de la Divinité... (p. 50).

Le poète créateur d'un monde est une sorte de Dieu. Diderot comparait

déjà la création du peintre Vernet à la création divine. Mais Mercier va encore plus loin : en effet quand il évoque ces êtres imaginaires que sont les dieux d'un poème, tout ce développement prend place à partir du *Paradis perdu*, c'est-à-dire qu'il s'agit de Dieu, des Anges et des diables. Le poète leur donne une sorte d'existence qu'ils n'auraient pas sans lui :

Il donne la vie à de nouveaux êtres qui commencent à exister, dès qu'ils touchent et qu'ils intéressent. La justice et la bonté sont personnifiées. On entend une voix qui annonce l'élévation et la dignité de l'âme humaine, et l'on préfère cette fiction aux cruelles vérités qui nous fatiguent (p. 51).

On comprend alors que le poète, véritable créateur de dieux, soit mis au niveau des Dieux. Dans le texte que j'ai cité plus haut, au moment où Mercier résume la guerre des Anges, il fait participer Milton à la gloire du Christ. Le poète aveugle y est placé un instant dans les rayons de la gloire divine, « couronné de l'éclat de mille soleils », et tout inondé d'une lumière surnaturelle.

### *Conclusion.*

Dans une sorte de rêverie sur la *Genèse* intitulée les *Tours*<sup>11</sup>, Mercier imagine que la parole prophétique recrée l'harmonie de l'univers et le transforme en un temple à la gloire de la Divinité. Mais ce n'est qu'un rêve, et le monde présent ressemble plutôt au sombre paysage désolé du lendemain du déluge que décrit le même texte. La poésie y est d'abord évasion, et les visions de l'aveugle inspiré sont de beaux songes qui consolent d'une réalité dans laquelle il est difficile de vivre. Pourtant l'imagination créatrice est aussi la seule voie d'accès à la vérité suprême, au monde idéal fait pour l'homme par la divinité. Prière et poésie se rejoignent dans la même communion avec un mystérieux au-delà, et donnent une idée de ce que fut le paradis terrestre.

Si Mercier est à ce point sensible à la poésie miltonienne, il le doit en partie au mysticisme illuministe qui accompagne son rationalisme. Malgré leur hostilité au christianisme, Mercier et Helvétius acceptent le *Paradis perdu* car ils y voient comment l'effort de création d'un homme rejoint les forces profondes de l'univers, d'où naît la véritable poésie. Sensualisme et mysticisme s'accordent : si le sublime vient d'un choc sur les nerfs du lecteur, ce choc est en même temps illumination. La « féroce » qu'acclame Mercier, la violence barbare qu'aime Helvétius, ne sont que les signes d'une certaine authenticité, opposée à la civilisation décadente du siècle. Par là, le « chant ténébreux » de Milton est ouverture sur la lumière paradisiaque.

Une telle interprétation modifie évidemment le sens de l'épopée. Si Milton essaie bien d'y retrouver la parole prophétique, c'est dans

<sup>11</sup> *Mon Bonnet de Nuit*, t. III, p. 235 sq.

la mesure où cette parole est reflet de Dieu. Dans son appel à la Muse céleste

... what in me is dark  
Illumine...

L'illumination est celle de la lumière divine, qui est universelle raison, et dont le poème n'est que l'expression privilégiée. L'exaltation de l'imagination créatrice liée au sensualisme donne au contraire la primauté à la parole du poète. Le Génie prend la place de la Divinité, et s'il est une puissance mystérieuse au fond de l'univers, elle existe surtout comme garante de sa parole éblouissante. Le romantisme se distingue radicalement du baroque, car c'est à partir de l'homme, et non à partir de Dieu qu'il essaie de retrouver l'unité du monde.

## NOTE COMPLÉMENTAIRE

Dans le célèbre tome V de ses *Mémoires et aventures d'un homme de Qualité* (édition critique de M. Robertson, Paris, 1927), Prévost indique (p. 68) que Milton est trop connu pour qu'on s'attarde à le présenter aux Français. En 1737, rendant compte, dans le *Pour et Contre*, d'une nouvelle édition de la *Vie de Milton* de J. Toland, il corrige l'erreur qu'il avait commise en 1735 quand il affirmait que Milton avait été laissé « cinquante ans dans l'oubli ». Il fait remarquer que son poème fut connu en Angleterre beaucoup plus tôt que Voltaire ne l'avait affirmé, et il est ainsi le premier en France à s'être attaqué à la légende de Milton, dont les idées républicaines lui paraissent venir « d'un fond de haine et de révolte contre tout ce qui sentait l'autorité », et à qui il reproche d'avoir été « sans attachement pour aucune religion » au moment de sa mort (*Pour et Contre*, t. XII, p. 134).

En 1735, il avait cité le *Paradis perdu* dans une attaque contre la rime (*Pour et Contre*, t. VI). Constatant que les Anglais acceptaient bien une poésie non rimée chez Shakespeare et Milton, et s'appuyant sur certaines traductions de poèmes, dont celle de Dupré de Saint-Maur, « qui peuvent passer pour autant de poèmes français non rimés » (p. 81), il imagine une traduction de Milton et du Tasse « divisée en lignes d'une même constante, qui en seraient autant de vers » (p. 81). Cette idée sera reprise à notre époque, notamment dans la traduction de Pierre Messiaen (Aubier, 1951), bien que le traducteur y utilise un rythme plus souple que celui que suggère Prévost. M. Emile Saillens également, dans une note mise à la fin de son ouvrage *John Milton, poète combattant* (Paris, 1959), suggère, pour la traduction du P.L., un rythme voisin du vers non rimé.

Mais la contribution la plus importante de Prévost à la critique miltonienne, est la traduction, publiée par le *Pour et Contre* en 1740 (t. XLX, p. 183-192) de l'*Essai sur le sublime* de Sir Hildebrand Jacob (*How the mind is rais'd to the sublime*, in *Works of H. Jacob*, Londres, 1735). Pour Jacob, l'impression de sublime n'est pas nécessairement liée à la beauté, mais elle naît d'un ébranlement de l'âme qui peut être plaisir ou horreur, et le sublime peut frapper aussi bien les oreilles que les yeux.

Ces considérations sur le sublime s'appuient largement sur le P.L. Jacob prend à ce poème tous ses exemples poétiques. Il cite en particulier les vers 879-883 du Chant II, les vers 284-287 du Chant III, les vers 872-874 du Chant V. Ce sont des passages du poème qui évoquent des sensations auditives, sensations imprécises qui parlent à l'imagination autant qu'aux sens : bruit illimité, vaste retentissement ou écho. Le sublime du P.L. n'est plus caractérisé par l'habituelle comparaison avec un vol élevé, mais par un certain pouvoir de retentissement, d'ébranlement donné à l'imagination.

En même temps Jacob désacralise le sublime. Le poète y atteint par une disposition particulière d'une imagination extraordinairement vive, et cette disposition peut être naturelle, mais elle peut être aussi provoquée ou stimulée par des facteurs physiques ou mentaux, comme « l'ardeur de l'amour et la chaleur même du vin », mis sur le même plan que « la méditation des grands objets du christianisme quand elle est portée trop loin ». Le sublime



devient l'effet d'une particularité physique ou morale, et le sublime de la Bible ne provient plus de son origine divine, mais du fait que les Orientaux sont naturellement portés au sublime.

Parmi ces particularités, on ne peut pas exclure la cécité. Trois ans avant de publier la traduction du traité de Jacob, Prévost avait, à propos du *Samson Agonistes* (*Pour et Contre*, 1737, t. XII, p. 135) considéré que Milton avait mis dans son poème l'expérience directe d'un aveugle. Et dans les réflexions sur les sensations des aveugles qui suivent, Prévost insiste sur la finesse de leur toucher et y rattache des « sentiments sympathiques » qui ont une sorte de sens supplémentaire. Ainsi le poète aveugle a des dons particuliers. Et si on se rappelle ce passage en lisant la traduction du traité de Jacob, on peut se demander si la cécité n'est pas une des dispositions privilégiées, d'autant plus que Jacob met en valeur les sensations auditives. La cécité affine les autres sens, et les rend susceptibles de mieux percevoir le sublime. Inutile de souligner tout ce que ceci doit à Locke, et les idées éparses que sème l'abbé Prévost ébauchent la critique sensualiste de la seconde moitié du siècle.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

### TEXTES

- DIDEROT, Denis : *Œuvres complètes*, éd. Assézat et Tourneux, Paris, 1875-77, 20 vol. in-8°.  
*Œuvres esthétiques*, éd. P. Vernière, Paris, 1959, in-12.  
*Œuvres philosophiques*, éd. P. Vernière, Paris, 1956, in-12.  
*Correspondance*, établie et annotée par G. Roth, vol. I à XIX, Paris, 1955-7°, in-8°.
- HELVETIUS, Claude Adrien : *Le Bonheur*, poème en 6 chants, Londres, 1772, in-8°.  
*Le Bonheur*, poème en 4 chants, in *Poésies*, édition revue et corrigée d'après le véritable manuscrit de l'auteur, Londres, 1781, in-16.  
*De l'Homme*, de ses facultés intellectuelles et de son éducation, Londres, 1773, 2 vol. in-12.  
*De l'Homme*, 1776, in-8°.  
*Notes de la main d'Helvétius*, publiées d'après un manuscrit inédit, avec une introduction et des commentaires, par A. Keim, Paris, 1907, in-8° (Thèse complémentaire).
- MERCIER, Louis-Sébastien : *L'An 2442*, Londres, 1771, in-8° et Paris, 1887, 2 vol. in-12.  
« Discours sur le bonheur des gens de lettres », dans *Eloges et Discours philosophiques*, Amsterdam, 1776, in-8°.  
*Le Génie, le goût et l'esprit*, poème en 4 chants, La Haye, 1756, in-8° (Attribution douteuse).  
*De la littérature et des littérateurs*, Yverdon, 1778, in-8°.  
*Mon Bonnet de Nuit*, Neuchâtel, 1784, 2 vol. in-8°.

### ETUDES

- CRU, Robert L. : *Diderot as a Disciple of English Thought*, New York, 1913, in-8°.
- DEDEYAN, Charles : *L'Angleterre dans la Pensée de Diderot*, Paris, 1958, in-8°.
- FOLKIELSKI, W. : « L'anglais de Diderot », in *R.L.G.*, 1960, p. 226-244.
- GILMAN, Margaret : « The Poet according to Diderot », in *Romantic Review*, 1946, p. 37-54.
- MAJEWSKI, Henry F. : *The preromantic Imagination of L. S. Mercier*, New York, 1971, in-8°.
- PATTERSON, H. Temple : *Poetic Genesis : S. Mercier into Victor Hugo*, *Studies on Voltaire*, n° 11, Genève, 1960, in-8°.
- PROUST, Jacques : « La bibliothèque de Diderot », in *Revue des Sciences humaines*, 1958, p. 257-73 et 1959, p. 179-83.
- FROUSSON, Raymond : *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau, la conscience en face du mythe*, Genève, 1964, 2 vol. in-8°, et Paris, 1967, in-16.
- WILSON, Arthur M. : *Diderot. The testing years (1713-1759)*, New York, 1957, in-8°.

## MYTHOLOGIES EPIQUES

*Introduction.*

Le désir d'un renouveau poétique et le prestige de l'épopée miltonienne ont amené certains poètes à vouloir s'inspirer de l'exemple que leur donnait le *Paradis perdu* sans pour autant écrire une épopée religieuse. Les deux poètes dont nous allons examiner les projets d'épopée dans ce chapitre avaient l'un et l'autre rompu avec le christianisme. Thomas comme Chénier ne veulent pas reprendre telle quelle la mythologie miltonienne, mais trouvent dans le poème anglais un modèle de poésie et un climat qui leur paraît convenir à leurs ambitions épiques. L'un comme l'autre, dans des directions très différentes, essaient, en mêlant visions scientifiques et mysticisme déiste, de construire une mythologie qui convienne à leur temps. L'un comme l'autre n'ont laissé que des fragments d'œuvre, témoignage sans doute de la difficulté de leur tentative.

## I. ANTOINE-LÉONARD THOMAS : LES RÉVÉLATIONS DE LA TERRE

Dans une lettre à Falconet sur la postérité, Diderot compare Thomas, peinant sur sa *Pétriède*, à Milton. Le même Diderot reproche à Thomas d'avoir manqué de passion dans sa *Dissertation sur les Femmes*, et d'avoir oublié que les femmes peuvent être « belles comme les séraphins de Klopstock, terribles comme les diables de Milton ». Si Milton et Thomas semblent associés dans l'esprit de Diderot, c'est sans doute parce que l'auteur des *Eloges* était connu comme un lecteur fervent du poète anglais.

Dans l'étude qu'il lui a consacrée, Etienne Micard note que Thomas avait toujours le *Paradis perdu* sur sa table<sup>1</sup>, et qu'en 1759, au moment où il se mettait à son épopée, il apprit l'anglais pour pouvoir le lire dans l'original. C'est du reste à ce moment-là que Thomas écrit à son ami Barthe pour lui dire de venir étudier Milton, et discuter du mérite respectif des différents auteurs d'épopée :

Je suis persuadé que vous aimerez beaucoup mieux juger le fameux procès qui

---

1. Voir E. Micard, *Antoine-Léonard Thomas, un écrivain académique au 18<sup>e</sup> siècle* (Paris, 1924), p. 226.

est entre Homère et Virgile, Milton et le Tasse, que de décider si les choux d'un jardin appartiennent à Jacques ou Guillaume<sup>2</sup>.

Ceci n'est pas un simple bavardage d'une correspondance amicale : Thomas a étudié avec soin le *Paradis perdu*, largement pour se préparer à son grand poème épique, et nous verrons que dans ce dernier, il n'a pas oublié l'épopée anglaise. Mais cette lecture attentive l'a amené à faire un certain nombre de réflexions sur l'œuvre de Milton, réflexions auxquelles se mêlent les souvenirs de conversations mentionnées par les lettres avec Suard et Marmontel. D'où un point de vue sur le *Paradis perdu* extrêmement riche, et qui renouvelle très largement en France la critique du poème.

### 1. Réflexions critiques sur le « *Paradis perdu* ».

#### a. Rudesse de la langue et rudesse du génie.

C'est l'année de sa mort (1785) que Thomas publia ses réflexions, recueillies dans ses *Œuvres complètes* sous le titre de *Traité de la langue poétique*. Thomas y examine les œuvres littéraires à travers l'étude d'une évolution générale des langues. Il considère que la langue poétique passe par plusieurs stades : le premier est celui qui voit confondre langue sacrée et langue poétique :

C'était, pour ainsi dire, une langue à part, une espèce de langue sacrée ; elle habitait dans l'ombre mystérieuse des sanctuaires et des temples, sous la garde des prêtres, des législateurs et des dieux : elle n'en sortit qu'avec une sorte d'appareil, et soutenue de la pompe du chant, pour retracer à un peuple assemblé les plus grands objets, sa religion, ses lois et ses héros, servant comme de médiatrice entre le ciel et la terre (*Œuvres complètes*, t. II, p. 42).

On croit reconnaître la langue de la grande poésie des origines qu'invoquait le Chrysodore de l'abbé Roussy. Mais pour Thomas, l'origine de cette langue sacrée n'est pas divine : « la nature l'enseigne aux premiers hommes ». Directement issue de l'expérience sensorielle primitive, elle est concrète : « Toutes les expressions n'étaient pour ainsi dire que des images. » Elle est énergique, puisque le mot y est tout proche encore de la sensation, mais fruste.

Puis Thomas décrit les étapes de son évolution, sans parler de dégradation, car ce qu'elle perd d'un côté, la langue le gagne de l'autre. L'écriture a dû — nous sommes dans un passé tout hypothétique — lui ôter beaucoup de prestige et de liberté en la vulgarisant, mais en même temps la rendre plus policée :

On lui permet moins d'audace, on lui accorde moins de privilèges : elle était comme une reine détronée qui, vivant avec la foule des citoyens, doit nécessairement se conformer beaucoup plus et à leurs usages, et à leurs manières. Peut-être aussi dut-elle acquérir plus de correction et de goût en perdant de sa liberté, moins libre elle devient plus jolie... (*ŒL.*, t. II, p. 42).

Ce point de départ à l'étude d'une évolution qu'il n'est pas de mon propos de suivre plus loin montre comment la théorie sensualiste du

2. Lettre du 22 juillet 1760. Citée par Micard, p. 91.



langage, que suit ici Thomas, éclaire l'antinomie entre énergie et goût qui est un des lieux communs de l'époque : d'une part le progrès de la civilisation amène le progrès de la langue, mais d'autre part la langue des origines, plus proche de l'origine sensuelle du langage, est plus énergique. C'est cette antinomie que Thomas, après beaucoup d'autres, rencontre lorsqu'il aborde l'étude du *Paradis perdu*.

La langue anglaise a une « rudesse naturelle ». Elle a essayé de corriger cette « âpreté » en traduisant les poètes de l'antiquité, et les Anglais ont eu la chance d'avoir de grands traducteurs qui pouvaient donner des leçons de fidélité aux traducteurs français :

Pope, Addison, et Dryden n'étaient pas comme ce soldat barbare à qui on confia des statues et des tableaux précieux, et qui croit les rendre entiers, parce qu'après les avoir mutilés, brisés et rompus, il en rendit avec soin les pièces et les lambeaux ; c'est assez l'emblème des traducteurs ordinaires ; aussi ceux-là défigurent deux langues et n'en enrichissent aucune. La langue anglaise, plus heureuse dans ce commerce étranger fait par des mains habiles, corrigea son âpreté naturelle... (p. 50).

En plus de leur commerce avec les bons auteurs, les Anglais savent importer les mots qui leur manquent. Sur ce droit de prendre des mots aux langues étrangères, Thomas oppose l'usage anglais et l'usage français :

Ce droit dont ont joui plusieurs grands écrivains en Angleterre fut toujours interdit aux écrivains de la France. Il est assez singulier qu'un peuple libre, et où la plupart des esprits sont républicains, ait cédé aux grands poètes cette espèce de despotisme sur la langue, tandis qu'un peuple monarchique, resté libre et pour ainsi dire républicain pour la science, refuse de reconnaître sur cet objet l'empire même des hommes de génie (p. 51).

Milton est de ceux qui ont usé de ce droit. Son sujet immense a demandé un immense effort d'expression, et il a beaucoup emprunté :

Moïse, les prophètes, Homère, et son propre génie viennent à son secours : l'Orient qui vit naître toutes les grandes idées religieuses, lui fournit aussi une grande partie des expressions et des images pour les peindre (p. 52).

Mais il n'y a nul reproche dans cette constatation. Comme pour Diderot, c'est une marque de génie pour Thomas d'avoir su réussir ces implantations de mots, et enrichir ainsi sa propre langue.

Malgré cet effort d'enrichissement, la langue de Milton se ressent de l'état de l'anglais de son époque. D'une part elle n'a pas été suffisamment travaillée encore :

Mais malgré toutes ces richesses acquises, sa langue, souvent sublime, conserve quelquefois une partie de sa rudesse originale... (p. 52).

Et en plus de cette âpreté, elle porte aussi les marques du fanatisme religieux de la révolution puritaine. Les disputes religieuses lui donnent un parfum de métaphysique et de théologie qu'on retrouve chez tous les poètes du temps :

... elle [la langue de Milton] fut encore gâtée par un vice de son siècle, par le mélange de cette métaphysique de l'école que l'on porte dans les disputes de la reli-

gion ; car les idées théologiques corrompent autant la langue du poète que les idées religieuses peuvent l'élever et l'agrandir (p. 52).

Donc il y a une double trace dans le *Paradis perdu* de ce que Marmontel nommait « la barbarie », mais Thomas n'en tire pas les mêmes conclusions. Pour lui, sa « rudesse originale » permet au *Paradis perdu* de retrouver la « primitive grandeur » : Milton a dû chercher les mots les plus proches des sensations les plus vives. Il fallait

...que dans le dépôt de signes qui rendent les sensations humaines il trouvât des expressions égales à l'horreur des enfers, à la magnificence des cieux, à la volupté céleste et pure des premiers habitants de la terre... (p. 52).

Quant à la « barbarie » et au « fanatisme », Thomas sans doute les désapprouve, mais avec une réserve qui n'est pas sans importance.

Car s'il n'a pas d'indulgence pour les ardeurs théologiques du poète, il en va tout autrement pour son républicanisme. Thomas considère l'Angleterre comme la terre de la liberté et Cromwell comme un défenseur de celle-ci. Le « Chant de l'Angleterre » de sa *Pétreïde* est placé tout entier sous l'égide de cette liberté qui est comme le génie tutélaire du pays. Le Czar Pierre y rencontre l'ombre de Cromwell, et ce dernier est sans doute condamné, puisque par la liberté il a « mené à l'esclavage », mais il n'est pas présenté comme un fanatique sanguinaire : il fut un « maître imposant » qui redonna de « la splendeur à son pays » :

Il ennoblit son crime à force de grandeur.

Donc quand Thomas écrit que Milton était attaché à la cause « de Cromwell et de la liberté », c'est une note de grandeur supplémentaire qui s'ajoute à la stature du poète, pour en faire un « colosse » dont la taille efface l'ingéniosité brillante du royaliste Cowley : le poète montre « une énergie un peu inculte, mais vigoureuse et sublime ». Thomas observe sans hostilité ce farouche républicain.

#### *b. Imagination et puissance créatrice.*

Mais si ce fond de rudesse ancienne contribue à la grandeur du poète et de son épopée (car Milton n'apparaît jamais que comme auteur du *Paradis perdu* chez Thomas), c'est quand même dans sa force d'innovation et de progrès que réside l'essentiel du génie de Milton. Pour le montrer, Thomas insiste sur la difficulté du sujet « extraordinaire » de l'œuvre :

En effet un poème dont la scène est très souvent hors des limites de la nature comme, dans les enfers, dans le chaos, sur la voûte extérieure du monde, au-dessus de la hauteur des cieux et dans le temple éternel de la Divinité ; un poème dont les principaux acteurs, à jamais inconnus aux sens, ne peuvent être saisis que par l'œil de l'imagination... (*O.C.*, t. II, p. 51).

On voit là comment le sensualisme amène à mettre l'accent sur l'imagination, devenue qualité primordiale du poète. Car c'est au merveilleux d'abord et surtout que Thomas s'attache dans le *Paradis perdu*, au merveilleux infernal plus qu'au merveilleux céleste. Celui-ci est traité

en une ligne, tandis que Thomas analyse avec soin le sublime des « génies infernaux » :

... un caractère sublime dans son horreur même, en qui l'on doit reconnaître les traits d'une grande nature dégradée, et un être presque divin, tombé en ruine ; un être qui appartient au ciel par son origine, à l'enfer par ses tourments et ses passions, à l'éternité par sa durée ; menaçant sous la main toute-puissante qui l'enchaîne, souffrant et malheureux avec toute l'énergie d'une force surnaturelle... (p. 51).

Plus rien ici de la grimaçante figure diabolique. Sans doute ce sublime est voisin de l'horreur, mais il me semble que Thomas y voit plutôt l'horreur d'un destin exceptionnellement malheureux : un « être presque divin, tombé en ruine » — et on sait l'attirance de Thomas pour les ruines — « souffrant et malheureux » et en même temps gardant un caractère indomptable. Thomas n'a retenu, et magnifié, qu'un aspect de Satan qui devient une sorte de héros de l'énergie, et la création la plus forte de l'imagination miltonienne.

A ce merveilleux, Thomas oppose le merveilleux allégorique de Voltaire, auquel il reproche de ne point emporter l'imagination, et faute de lui faire ressentir terreur ou admiration, de ne point faire sortir le lecteur de lui-même :

Peut-être même Voltaire [...] ne donna-t-il point à ces êtres allégoriques des traits assez marqués pour constater leur création, et faire croire leur existence à l'imagination surprise ; ainsi qu'Homère a donné, par la puissance de ses pinceaux, des formes éternelles à son Jupiter, et Milton à son Satan, formes qu'aucun siècle et le changement même des opinions n'effacera jamais (p. 74).

Passage essentiel, signe d'un grand tournant dans la critique de Milton : le poème est jugé hors de sa signification religieuse : sa beauté est séparée de sa vérité, et ce qui distingue le Satan du *Paradis perdu* de la Discorde voltairienne, ce n'est ni que l'un est vrai et l'autre imaginaire, comme pour La Baume, ni que l'un reflète les croyances obscures d'une époque barbare et l'autre le goût d'une civilisation policée, mais uniquement la puissance créatrice de l'un et l'autre écrivain. Le génie est cette puissance même :

... le génie a ses créations comme la nature ; et lorsqu'une fois il a imprimé la vie à un objet même imaginaire, cet objet va dans les âmes sensibles prendre sa place au rang des êtres qui existent et qui sont vrais. Sans ce secret ou cette magie, le personnage allégorique n'est que la statue faite par Prométhée avant que le feu céleste fût descendu sur elle... (p. 74).

Thomas soumet sa théorie à une contre-épreuve. Sentant qu'on peut lui objecter que les personnages miltoniens doivent leur puissance à leur origine religieuse, il poursuit la comparaison avec Voltaire, mais cette fois en s'en prenant au merveilleux chrétien de la *Henriade* :

Lorsque Voltaire employa même le merveilleux de la religion [...], il effaça presque par la manière de le peindre les traits de ce merveilleux qui cependant a un fondement réel dans la croyance des peuples. Comparez son Paradis et son Enfer, où il transporte Henri IV en songe, avec le Paradis et l'Enfer de Milton ; je sais que la différence des temps, et surtout des sujets, en a dû mettre dans la peinture ; mais Voltaire n'a laissé dominer dans la sienne que les idées philosophiques et morales... (p. 75).

Le génie de Milton tient donc dans une imagination créatrice exceptionnellement forte. C'est le parti pris sensualiste de Thomas qui le fait aboutir à ce point de vue : en liant sensations, images et énergie, il est amené à séparer génie et imitation. Il ne parle même pas de modèle idéal constitué par des éléments que l'imagination combine à sa manière : le sensualisme spiritualiste de Thomas conçoit ce pouvoir créateur comme une sorte de don comparable au feu céleste de la création prométhéenne. Cette comparaison n'est pas fortuite : Voltaire et d'autres écrivains rapprochent la fable de Prométhée et Pandore du *Paradis perdu*. Mais pour Thomas, il ne s'agit pas d'opposer la création humaine à la création divine. Un merveilleux comme celui de Milton est un véritable miracle de la création poétique, et le génie, dont le génie miltonien est le modèle accompli, est ce mystérieux pouvoir créateur.

c. *Milton, le génie anglais, et les « grâces » du « Paradis perdu ».*

S'il y a bien un élément inexplicable — irréductible — dans le génie poétique de Milton, par ailleurs sa poésie peut être rapprochée de celle de son pays. Nous avons déjà vu Milton lié au fanatisme religieux de son époque, et au zèle pour la liberté montré par sa nation. Mais son merveilleux aussi tient des tendances du « génie » poétique anglais. Ce génie « qui a l'audace et l'indépendance que lui donnent son gouvernement, ses mœurs et ses lois », est fait de « méditation profonde et solitaire ». Il ne faut pas se laisser tromper par l'apparent flegme britannique. Il cache

sous des dehors froids, une sensibilité recueillie qui brûle en dedans, comme celle des peuples légers s'exhale toute entière en dehors. Cette chaleur ardente et sombre se fait sentir partout dans les poètes anglais (*O.C.*, t. II, p. 50).

On reconnaît ici le « sublime sombre » de Voltaire. Thomas continue son analyse du génie poétique anglais en notant que celui-ci est, malgré ses efforts, peu doué pour la grâce, mais par contre de cette concentration silencieuse naît une langue particulièrement forte :

... en général la langue poétique des Anglais penche vers l'énergie, comme celle des Italiens vers la mollesse, et réussit à peindre ce merveilleux terrible qui ébranle fortement l'imagination, et jette l'âme dans une espèce de vague obscur et menaçant... (p. 50).

Lieu commun sans doute, mais annoncé d'une manière très fin de siècle : ce sublime sombre devient celui que Burke et Diderot ont décrit. Notons aussi que cette analyse du génie poétique anglais est faite presque entièrement en fonction de Milton : les raisonnements de Thomas tournent un peu en rond. Mais ils nous confirment l'interprétation romantique qui est faite du *Paradis perdu*.

Sur un point cependant il y a désaccord entre cette analyse du génie poétique anglais et celle du génie de Milton : le poète dépasse le génie national, car il possède à la fois la vigueur et la grâce. Il a su allier les contraires :

... il fallait que tour à tour il sanctifiât, divinîsât sa langue et la rendit douce et majestueuse, délicate ou terrible, tantôt d'accord avec l'harmonie céleste, et tantôt avec les accents infernaux... (p. 52).



Cette douceur délicate a été particulièrement nécessaire dans la peinture du Paradis terrestre. C'est le deuxième aspect du poème sur lequel Thomas met l'accent, bien qu'il s'y attache moins qu'au merveilleux infernal et que son éloge en apparaisse conventionnel :

... sur cette terre encore nouvelle et parmi des berceaux de fleurs, le genre humain tout entier, renfermé dans deux habitants, créatures innocentes et pures, chez qui la volupté même est sainte, et l'amour a les charmes les plus touchants de la vertu... (p. 51).

Cette description de la félicité paradisiaque nous ramène à des interprétations que nous connaissons déjà. Elle contient trop de fleurs : en multipliant les « berceaux »<sup>3</sup> destinés à accueillir cet amour qui a les charmes de la vertu, Thomas, peut-être pour accentuer les contrastes, teinte d'une nuance de mièvrerie sentimentale son résumé du Chant IV du poème. Ce n'est pas tout à fait une idylle, mais nous nous en rapprochons. Il y manque ce qui fait l'essentiel de la description miltonienne : la pureté et la ferveur religieuse. Dans le *Paradis perdu*, la volupté n'est pas « sainte » : elle est sanctifiée par les prières du soir et du matin, et la constante présence de Dieu. Mais cette « volupté » puritaine est évidemment beaucoup moins « touchante » que l'espèce de pureté enfantine imaginée par Thomas.

Une telle manière de représenter l'Eden y rend le péché originel incompréhensible. Voici comment le décrit Thomas :

... le bonheur et l'immortalité perdus par un moment de faiblesse ; le mal flétrissant tout à coup la nature ; les sphères des cieux dérangées ; la terre ébranlée sur son axe ; un chemin immense de communication tracé à travers l'espace entre les enfers et la terre ; la mort accourt pour s'emparer d'un monde ; la race des hommes condamnée au malheur et au crime ; le tableau effrayant de tous les maux des siècles à venir... (p. 51).

Les conséquences sont bien lourdes pour « un moment de faiblesse », et le procédé qu'a choisi Thomas pour résumer les malheurs qui en découlent, entassant des phrases en apposition, rend l'accumulation particulièrement dramatique. C'est la venue soudaine d'un orage dans un ciel d'idylle : la méditation sur le péché et la responsabilité morale de l'homme dans l'ordre de l'univers, sont entièrement absentes du résumé de Thomas. Le *Paradis perdu* devient un drame grandiose et futile, un peu comme un opéra féérique.

Nous avons déjà rencontré cette comparaison : c'est que le spiritualisme déiste de Thomas n'est pas davantage capable de saisir l'unité du poème de Milton que le catholicisme tout extérieur de La Baume ou de Dubourg. La religiosité de Thomas lui interdit toute ironie contre le péché originel ou l'ensemble de la fable miltonienne, mais ce qu'il n'aime pas dans le poème, il le laisse de côté : la guerre des Anges est absente de son résumé, ainsi que le dialogue du Chant III entre Dieu et son fils. Sans doute est-ce dans ces passages qu'il trouve ces traces de la « rouille scolastique » qu'il reproche au poète. Mais en choisissant ainsi dans l'épopée des passages touchants pour la sensibilité

3. Il n'y a qu'un « berceau » dans le jardin d'Eden de Milton, et encore est-il fait en bonne partie de feuillages.

ou frappants pour l'imagination, on s'interdit d'en discerner la cohérence et la portée. Je dirais presque que Voltaire, en s'acharnant contre le péché originel, la guerre des Anges, etc., est plus fidèle à Milton. Thomas admire dans le *Paradis perdu* une source d'émotions purement esthétiques. L'œuvre est laïcisée, mais elle est par là même mutilée.

## 2. *Le Chant des Mines et l'enfer miltonien.*

### a. *Une nouvelle mythologie.*

Selon Thomas, Milton a trouvé dans les grandes œuvres étrangères les ressources qui enrichissent son génie poétique, et Thomas lui-même suit l'exemple de Milton. Il fait l'effort de lire le *Paradis perdu* dans le texte et s'imprègne du poème anglais pour se préparer à sa grande épopée méditée pendant vingt ans et laissée à l'état de débris, cette « Pétréide » dont seuls quelques chants subsistent. On a reproché à Thomas le choix d'un sujet trop ambitieux, ne lui tenant pas profondément à cœur. On n'a pas douté qu'il ait cru à l'entreprise civilisatrice du czar et au progrès par le despotisme éclairé, mais sans passion. C'est pour lui un « beau sujet », convenant bien à son temps, mais sur lequel il n'a pas grand-chose à dire, et qu'il retourne en vain dans sa tête. L'abbé de Vauxcelles a eu un joli mot pour évoquer Thomas et son projet épique :

Tel fut le poème de Thomas dans sa tête ; il ne s'y débrouilla jamais ; il a obstinément tâché de rouler cette pierre, tournant autour comme aurait eu à faire le sculpteur grec qui voulait tailler le mont Athos en statue<sup>4</sup>.

Thomas lui-même avait un vif sentiment d'échec : les dernières années de sa vie furent teintées d'amertume car il ne se sentait plus les forces suffisantes pour mener à terme son projet<sup>5</sup>. Lui qui avait beaucoup compté sur la postérité sentait avec raison qu'elle ne prêterait pas une grande attention à son œuvre. Et moins sans doute qu'à toute autre partie de celle-ci, à ce « Chant des Mines », qui représente pourtant l'effort extrême de sa poésie.

Fontanes et Vauxcelles — ainsi que Micard qui ne fait guère que suivre les critiques précédents — se montrent en effet particulièrement sévères pour ce « Chant des Mines ». Vauxcelles donne bien le ton : « Quelle muse amoureuse du genre ténébreux a suggéré à ce poète le chant des Mines, dont les douze cents vers obstruent si violemment cette épopée », s'exclame-t-il. Or, cet abbé, qui a bien connu Thomas, explique que c'est dans ce chant que Thomas a voulu s'inspirer du poème de Milton. Mais, selon lui, Thomas n'a pas su retrouver la variété de ton de l'Anglais, et tout est trop uniformément sombre et tendu dans son œuvre. Pourtant quand j'ai lu à mon tour ce « Chant des Mines », la condamnation unanime dont il a été l'objet ne m'a pas semblé lui ôter de son intérêt. Le goût très classique de Fontanes et de Vauxcelles ne leur a pas permis de voir ce qui en fait l'originalité, cet effort de création mythologique aboutissant à un fantastique à mi-chemin de

4. Cité par E. Micard, *op. cit.*, p. 116.

5. Voir *Mercure de France*, An X (1802), p. 407-422.

la rêverie scientifique et de la mythologie chrétienne. Ni de comprendre les contradictions — révélées par cette mythologie — dans lesquelles Thomas s'est débattu, et qui, plus que le manque de passion, l'ont conduit à l'échec.

En suivant les variantes de son poème, on voit très bien comment Thomas a tenté d'affranchir son épopée de la mythologie aussi bien chrétienne que païenne. Il a hésité : dans un des fragments du poème publiés sous le titre « Fragments et Variantes », il essaie une mythologie manichéenne, faisant appel, comme Helvétius, à Oromaze et Ariman. Dans un autre fragment, il ne donne plus de nom aux deux divinités ennemies mais il fait séjourner l'une, le « tyran des mortels », « au centre de la terre et sous des voûtes sombres »<sup>6</sup>. Cette divinité mauvaise est une sorte de figure allégorique, qui représente les différents maux de l'humanité, et surtout les fléaux naturels. Elle est l'auteur du mal moral comme du mal physique, et responsable de la destruction qui menace le monde :

Il attise les feux dans d'immenses prisons,  
Allume des torrents de bitume et de souffres,  
Et sous trente cités étend de vastes gouffres.  
(O.C., t. V, p. 320.)

Cette figure n'a qu'un rapport assez lointain avec le Satan miltonien. On est d'autant plus surpris de voir qu'à l'arrivée du Czar Pierre, le démon se conduit comme tous les Satans que nous avons rencontrés : se sentant menacé, il convoque un concile. Au moment où il décrit ce dieu du mal présidant le concile infernal, Thomas rappelle ses souvenirs de Milton :

Le monstre était assis sur un volcan en feu :  
Sa tête antique et fière inspirait l'épouvante ;  
Le mal étincelait dans sa prunelle ardente ;  
La mal profondément sillonnait tous ses traits,  
Et se courbait en arc sous ses sourcils épais.  
« Ministres de nos lois, soutiens de ma puissance,  
Dit-il...

(P. 325.)

C'est l'habituelle réunion des démons, qui une fois de plus voient leur empire mis en danger par l'arrivée du héros. La seule chose qui distingue ici Thomas des épopées précédentes est la « tête antique » du démon, et l'idée de le placer sur un volcan pour bien montrer qu'il préside aux catastrophes naturelles. Mais il ne s'agit là que de brouillons, et le « Chant des Mines », dans sa version la plus élaborée, nous montre que Thomas avait renoncé à cette sorte de réplique allégorique de la mythologie miltonienne.

#### b. *La mine et l'enfer.*

Le « Chant des Mines », c'est la descente aux enfers du héros. Le dessein de Thomas est de montrer comment, en Germanie, le Czar

6. *Œuvres complètes*, t. V, p. 320.

Pierre poursuit l'éducation commencée en France, en Angleterre et en Hollande. La Germanie est présentée comme une contrée sauvage, mais cette sauvagerie a permis qu'y soit conservée la figure antique du Germain vertueux. Dans les bois herciniens qui

de leur sombre vieillesse  
Gardent l'inculte horreur et l'antique rudesse.  
(O.C., t. V, p. 253.)

le Germain cultive l'art héréditaire des mines. C'est à cet art que Pierre, qui rappelle à ce propos le rôle civilisateur des métaux, est venu s'initier.

Cette initiation va beaucoup plus loin que le simple apprentissage d'une technique. La descente dans la mine comprend sans doute toute une partie descriptive qui expose les différentes techniques d'extraction. Mais cette description n'est guère qu'une introduction au véritable objet du Chant, qui est de révéler au héros les vérités dernières, afin qu'il puisse revenir à son projet civilisateur fort d'une connaissance interdite aux autres hommes. Comme Enée après les révélations qui lui ont été faites dans les Enfers, ou Adam ou Henri après leur vision. Si bien que l'effort de Thomas pour rationaliser le merveilleux n'exclut pas le schéma épique classique. La descente de Pierre dans la mine est présentée comme une rupture avec le monde d'en-haut, elle est accompagnée d'une prière qui ressemble à un chant funèbre, c'est un mort symbolique. Cette descente a lieu en deux temps : dans une première partie Pierre regarde le monde de la mine ; puis un Génie -- seul élément ouvertement merveilleux dans le Chant -- lui fait connaître les arcanes de la terre. Cette révélation, Pierre l'a, pour ainsi dire, méritée par son exceptionnelle bravoure, en sauvant de la noyade son compagnon Le Fort qu'un torrent souterrain allait emporter. Le héros s'est montré digne de son initiation.

En faisant de la mine, pleine d'« effroyables ombres », l'équivalent moderne de l'Enfer, Thomas ne fait que reprendre une très vieille idée sur l'origine infernale de toute excavation de la terre. Il a pu la trouver exprimée dans le *Paradis perdu*, où l'activité minière est considérée expressément comme démoniaque, et très précisément inspirée par Mammon<sup>7</sup>. On retrouve dans la description faite par Thomas de la mine les différents éléments de l'enfer traditionnel. Le monde souterrain, immense, obscur, inquiétant, paraît sans liens avec celui que Pierre vient de quitter :

Il s'enfonce, il poursuit des routes inconnues,  
De ce monde lointain lugubres avenues.  
Par leurs noires vapeurs, ces tristes régions  
De la torche fumante émoussent les rayons.  
(O.C., t. V, p. 258.)

Il n'y manque pas les « ténèbres visibles » de l'enfer miltonien :

Des lampes à travers la vaste obscurité,  
Répandaient une morne et tremblante clarté ;

7. P.L. I, 684-688, et cf. supra, p. 284.



Astres silencieux dont les rayons funèbres  
Rendaient visible à l'œil l'épaisseur des ténèbres\*.  
(P. 259.)

Ce paysage infernal est un mélange de noir silence et de bruits « lugubres » et inquiétants. Car la mine est un enfer peuplé.

Une fois passé les vestibules de l'enfer, Pierre découvre toute une cité infernale :

Là le calme et le bruit inspiraient l'épouvante.  
Dans un séjour de mort une cité vivante...  
(P. 260.)

De même que dans les descriptions d'enfer que nous avons citées dans un précédent chapitre le monde infernal était peuplé de démons forgeurs, ici s'active tout un peuple spectral :

Des milliers d'habitants, courbés par les travaux,  
Le teint sombre et jauni des vapeurs des métaux,  
Fantômes demi-nus, peuplent ce noir empire.  
(P. 261.)

La visite de ces lieux maudits n'est pas sans danger : le grisou y provoque des moments de frayeur. Les éléments luttent l'un contre l'autre, formant une sorte de chaos infernal : explosions, déchainement d'un torrent, chutes de rocs, y sont le lot quotidien des habitants, et la terreur domine.

Dans une œuvre destinée à célébrer le progrès par les arts humains, cet enfer industriel peut provoquer un certain malaise. Aussi Thomas s'efforce de montrer qu'il n'est pas sans contrepartie. Le Germain qui guide le czar lui explique que le mineur monte à la surface deux jours par semaine, et fait un tableau très rose de ces deux jours de vie au grand air :

Je le [le mineur] vois s'exercer à des jeux innocents,  
Ou suspendre ses fils dans ses bras caressants ;  
Près de sa jeune épouse, errant sur les montagnes,  
Je le vois respirer le parfum des campagnes.  
(P. 263.)

Il fait comprendre au czar que c'est grâce à ces richesses souterraines que son peuple peut vivre dans une fière indépendance, et que les mineurs tirent orgueil de leur travail qu'ils choisissent volontairement. La nature est vaincue par l'industrie humaine. Mais ce tableau trop flatteur, ces raisons trop abstraites compensent mal cette impression de terreur infernale que Thomas a fait naître. Et ceci d'autant plus que les révélations qui sont faites à Pierre sont extrêmement sombres.

### c. *Les visions du centre de la terre.*

Immédiatement après avoir sauvé Le Fort de la noyade, le czar est transporté en songe auprès d'un Génie, « roi du monde souterrain », et celui-ci permet à Pierre d'avoir une vision de l'ensemble de l'univers

8. On notera les souvenirs du Chant VI de l'*Enéide*.

qui est celle de « l'œil éternel ». Ce n'est pas en s'élevant dans les cieux ou sur une colline symbolique que le czar peut voir le monde sous l'angle de l'éternité, mais en descendant plus bas dans le gouffre : le songe prolonge la descente réelle, et Pierre est transporté en un lieu d'où tout l'intérieur de la terre devient comme transparent. Car le secret du monde n'est pas son avenir, mais son passé qui explique son présent et fait pressentir le futur. C'est une vision mi-scientifique, mi-imaginaire, très révélatrice de la mythologie obscure de l'époque.

Le Héros commence par voir toutes les mines du monde, aussi bien les mines d'or et de diamants, exploitées pour le luxe des rois de l'Orient<sup>9</sup>, que les lourdes mines de fer qui ont l'« âpreté » des « habitants du Nord ». Pierre voit même les gisements de Russie qu'il pourra exploiter. D'autres richesses du monde lui apparaissent aussi : de magnifiques palais de cristal aux lumières éblouissantes. Mais la découverte de ces merveilles l'amène vite à s'interroger sur leur origine : il voit les témoignages des grandes transformations de la terre, retraits des océans, apparition de l'homme. Et il parvient enfin jusqu'au centre bouillonnant de la terre, qui ressemble beaucoup au feu central dont nous avons parlé plus haut<sup>10</sup> : c'est de là que partent les volcans. A leur propos, le Génie évoque le temps où la terre était secouée par d'immenses convulsions :

J'ai vu des abîmes ouverts,  
Des abîmes comblés. J'ai vu des îles naître.  
Sous le flot tout à coup des îles disparaître ;  
Les cavernes du globe à grand bruit s'enfoncer,  
Les vastes continents sous elles s'affaisser ;  
Et les mers en fureur, précipitant leur onde,  
Reculer l'Amérique aux limites du monde.

(O.C., t. V, p. 285-6.)

A Pierre impressionné, il fait voir les vestiges qu'ont laissés ces bouleversements de la terre. Ce sont d'abord des débris d'une faune disparue :

Des amas d'éléphants sous le pôle nourris ;  
Des corps plus monstrueux, gigantesques débris  
D'animaux inconnus, de races éclipsées,  
Et du livre du monde à jamais effacées.

(P. 287.)

Ce sont surtout les civilisations englouties.

Pierre voit des villes ensevelies et il ose pénétrer dans une de ces villes mortes. Le Génie lui montre tous ces mondes ruinés, et les hommes réduits en poussière. Même l'immortalité meurt, et le véritable enfer est cette implacable destruction : tout ce qui a constitué l'humanité ne représente que des couches dans le sein de la terre :

... Vois comme, par la mort, chaque rang est pressé.  
Vois-tu ce premier lit sous la terre enfoncé ?  
Du premier genre humain sa poussière est la trace.  
La trace du second occupe cette place ;  
Il périt par les feux : englouti par les eaux

9. ... where the gorgeous East with richest hand

Shows on her Kings Barbaric Pearl and Gold. (P.L. II, 3-4.)

10. Cf. Chapitre VI, p. 283 et p. 297.

L'autre mêle sa poudre à ces lits de roseaux  
 Vois des monceaux épars de royales poussières :  
 Là des peuples pasteurs, là des races guerrières.  
 Dans leur cendre enfermés vois des peuples savants...  
 (P. 289.)

Les secrets du monde — très inspirés des spéculations scientifiques du temps — auxquels Pierre est initié sont surtout propres à le désespérer. Par conviction spiritualiste, Thomas s'obstine à affirmer que l'homme est immortel et que les « vertus survivront au trépas », mais cette consolation plus morale que religieuse sonne creux après les noires visions qui l'ont précédée.

D'autant plus que dans certaines mines, un enfer humain s'ajoute à l'enfer de la nature. C'est la dernière vision de Pierre : il rencontre les « mânes » des habitants de l'Amérique, sacrifiés à la soif européenne de l'or :

Il croit voir dans la nuit des ombres malheureuses  
 Pleurant. Elles formaient un innombrable essaim,  
 Et de longs traits de sang leur sillonnaient le sein.  
 Il distingue à l'entour des roches éclatantes :  
 C'étaient des mines d'or, mais de sang dégouttantes.  
 L'or distillait le sang, l'or distillait les pleurs.  
 (P. 290.)

C'est la note humaine de l'Enfer de Thomas. L'initiation de Pierre est terminée, et on peut penser que pour un héros de la civilisation des lumières, elle est étrange.

A la fin de sa vision, le héros prend la résolution d'être vertueux et humain : pour Thomas il n'y a pas de civilisation sans vertu et respect de l'homme. Mais Pierre ne sort pas de cette épreuve plus serein. On ne lui sent pas l'assurance de celui qui sait : à la différence d'Enée ou d'Adam, il est profondément troublé par ce qui vient de lui être montré :

Le héros s'éveille épouvanté [...]  
 Son front était troublé ; son regard incertain  
 Semblait fuir ou chercher un fantôme lointain [...]  
 « Sortons, dit-il, quittons cet horrible séjour ».  
 (P. 292.)

Ce malaise s'explique : l'enthousiasme du héros s'est heurté au néant de toutes les civilisations. Non seulement la civilisation des lumières se paie d'un prix bien lourd si c'est au prix d'un enfer humain comme la mine qu'il faut l'acheter, mais elle est aussi menacée, aussi précaire que toutes les autres. La hantise de l'anéantissement rejoint ce mythe de la fin du monde que nous avons déjà plusieurs fois rencontré.

Toutes les sciences de l'époque ne peuvent que montrer à l'homme sa fragilité, et ôter toute signification durable à l'agitation humaine. L'image de la ville engloutie, dans laquelle chacun est pétrifié pour jamais dans l'attitude d'un instant, est le symbole même de cette dérision. Les prisonniers sont restés à jamais dans leurs chaînes, et Pierre les voit figés dans leur prison :

Il crut voir des mortels à l'œil farouche et sombre :

C'était des criminels depuis deux mille hivers,  
 Aux murs de leur prison attachés par des fers.  
 Le czar, en frémissant, sort de ces lieux horribles,  
 De ces mornes remparts, peuplés d'ombres visibles,  
 Où la destruction qui repose et qui dort  
 Semble joindre la vie au calme de la mort.

(P. 288-9.)

Les souvenirs de Buffon, ceux de la découverte d'Herculanum, rejoignent ici les mythes bibliques des villes ensevelies pour créer cet enfer, qui est la vérité du monde humain. Mais Thomas ruine ainsi les projets de son héros, et sa propre épopée : comment revenir, par exemple, à l'ardeur du « Chant de la Hollande », dans lequel Pierre s'initiait à la navigation pour se rendre maître des mers ? L'épopée vacille dans son dernier chant : si Thomas ne l'a jamais achevée, ce n'est peut-être pas seulement par fatigue et santé chancelante. En essayant d'appuyer un idéal de civilisation sur une mythologie nouvelle, qui met au jour les ombres de l'arrière-fond imaginaire colorant toute une vision du monde, il fait d'une certaine forme d'enfer la vérité ultime de ce monde, et révèle par le pessimisme de son poème les incertitudes d'une civilisation.

#### d. *Fantastique et sublime sombre.*

Thomas a bien défini, dans ses réflexions sur le *Paradis perdu*, ce qu'il cherche dans le poème anglais : c'est la vigueur sublime avec laquelle Milton traite des sujets qui n'avaient pas encore été abordés, vigueur qui s'appuie sur une langue « terrible » en accord avec « les accents infernaux ». La nouveauté de la poésie de Thomas, dans ce « Chant des Mines », c'est d'avoir su se délivrer presque entièrement de l'allégorie pour parvenir à un certain fantastique. Fantastique qui n'est pas le fantastique miltonien, mais le *Paradis perdu* était sans doute l'indispensable catalyseur pour libérer l'imagination du poète français. Son évocation des civilisations détruites ne manque pas d'ampleur, et cette ampleur permet à Thomas de transcender la fade et mélancolique poésie des ruines par une vision puissante dans laquelle l'apport des sciences de la nature et de l'archéologie se transforme en spectacle surnaturel. Il faudrait tout citer de ce remarquable passage. Voici simplement un court extrait de la vision de Pierre :

Ici, d'un vieil airain usé dans les combats,  
 Les trônons avec bruit venaient heurter ses pas.  
 D'une armure ignorée il contemplait les formes,  
 Les larges boucliers et les lances énormes,  
 Monuments des héros. Ces restes effrayants  
 Semblaient lui rappeler des combats de géants.  
 La rouille dévorait ces formidables piques ;  
 La rouille s'incrustait dans des casques antiques.  
 Ailleurs gisaient au loin des dômes écroulés,  
 Des images d'airain, des marbres mutilés ;  
 Obélisques, palais, colosses, pyramides,  
 Brisés, rompus, couchés sous des cendres arides :  
 Sous le gouffre des mers des traces de chemins ;  
 Les dieux des nations morts comme les humains...

(P. 287.)

Cette poésie des ruines gigantesques peut faire penser à Hugo, et ce n'est pas le seul passage qui rappelle le poète romantique.



La prière que murmurent les rochers au moment où Pierre et Le Fort descendent dans le puits de mine a aussi des résonances hugo-liennes :

« Dieu, maître de la mort, dans ces gouffres terribles,  
Prête à ces deux mortels tes secours invisibles ;  
Vous, au dieu des tombeaux, qui peut vous protéger,  
Mortels, recommandez ce souffle passager.  
C'est peut-être une tombe où vous allez descendre :  
Sur le sein de la mort un fil va vous suspendre.  
Un seul instant peut-être, et le jour qui vous luit  
Va se changer pour vous en éternelle nuit.  
Dieu, maître de la mort, si leur frère poussière  
Ne doit plus remonter vers la douce lumière,  
Daigne les recueillir dans ton sein paternel,  
Donne leur, Dieu des morts, le repos éternel. »  
Le repos éternel ! à l'oreille attentive  
Trois fois fut répété par la roche plaintive.  
L'abîme murmura : le repos éternel !

(P. 257.)

La gravité de cette prière fantastique, l'effet d'écho qui donne à l'abîme une personnalité inquiétante, la sobriété dont le poète fait preuve, tout concourt à faire de ce passage une réussite. Thomas sait très bien mêler ici religiosité et crainte.

Réussite du genre ténébreux, sans doute. Mais cette réussite que représente la fantastique évocation de la mine infernale et des mondes disparus, c'est en partie au modèle miltonien que Thomas la doit. Elle nous montre la place éminente du *Paradis perdu* dans l'élaboration d'une nouvelle poésie.

## II. ANDRÉ CHÉNIER ET LES RÊVES DE LA NUIT

### 1. Place du « *Paradis perdu* » dans l'œuvre de Chénier.

La présence côte à côte dans les écrits de Chénier de morceaux d'une perfection achevée et de fragments de poèmes à peine ébauchés est certainement un des aspects de cette œuvre qui a le plus retenu la critique. Comment s'empêcher de rêver à ce qu'auraient pu être ces grandes œuvres dont Chénier a longtemps caressé le projet, en particulier les ambitieuses épopées, et ne pas tenter de les reconstruire ? Milton est un des fils conducteurs dans ce chaos : Chénier se réfère plusieurs fois à son œuvre, marquant bien son désir de l'imiter, au point que Paul Dimoff a pu écrire qu'il « a de toute évidence rêvé de réaliser pour la France ce qu'avait réalisé Milton pour l'Angleterre »<sup>11</sup>. Chénier, nous l'avons vu, n'est pas le seul qui ait eu cette ambition — s'il l'a eue. Dans la mesure où il est possible de se faire une idée assez précise de ce qu'il trouvait dans le *Paradis perdu*, il me semble que Chénier résumait bien les aspirations poétiques de son époque, et qu'il a cherché d'abord dans Milton ce que ses contemporains y ont vu.

Il est inutile, pour expliquer l'attrait de l'épopée anglaise sur Ché-

11. Paul Dimoff, *La vie et l'œuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution* (1790) (Paris, 1936, 2 vol), t. II, p. 189.

nier, de faire appel à une sensibilité religieuse particulière. Paul Dimoff attribue à l'atmosphère pieuse de ses années d'enfance passées à Carcassonne une réceptivité à la poésie chrétienne et biblique grâce à laquelle le *Paradis perdu* a pu émouvoir Chénier : « Il a du premier coup aperçu la beauté du *Paradis perdu* de Milton, à laquelle beaucoup de ses contemporains restaient fermés » (t. II, p. 48). En fait, malgré la résistance du camp voltairien, bien peu de lecteurs « restaient fermés » à ce poème vers 1780. Quant à la soudaineté de cette révélation, qu'en savons-nous ? Du reste la liaison que fait M. Dimoff avec cette atmosphère familiale que Chénier a décrite dans un passage de son Essai : « Quand j'étais bien enfant, je faisais de belles chapelles... »<sup>12</sup> est des plus contestables : même si on veut oublier que Chénier n'évoque ces pratiques enfantines que pour s'en moquer, quel rapport y a-t-il entre cette religiosité « de neuvaines et d'ex-voto »<sup>13</sup> et la gravité solitaire du *Paradis perdu* ?

Sur un point pourtant je suis en plein accord avec M. Dimoff : Chénier n'a pas dû attendre d'aller à Londres pour connaître l'épopée anglaise. M. Scarfe pense qu'il a mis à profit l'ennui de l'Angleterre pour lire le texte en anglais<sup>14</sup>. Mais Chénier connaissait mal la langue et son séjour à Londres ne l'a pas incité à faire un effort pour se familiariser avec la civilisation anglaise. Chénier n'a rien d'un Voltaire avide de tout voir, de tout comprendre quand il débarque sur le rivage anglais. Il ne semble pas qu'il ait eu le moindre contact avec des milieux littéraires. Bien au contraire, ce qu'il cherche à Londres c'est tout ce qui lui permet de s'évader de l'atmosphère anglaise. Au lieu de perfectionner son anglais, c'est le persan et l'espagnol qu'il se met à apprendre. Quant à l'existence, notée par M. Walter, d'un exemplaire anglais du *Paradise Lost* dans la bibliothèque de l'ambassadeur, elle ne prouve pas grand'chose : peu d'auteurs sont plus répandus que Milton au 18<sup>e</sup> siècle, et point n'est besoin d'aller à Londres pour trouver son poème. L'affirmation que Chénier a lu le texte dans sa langue originale s'appuie sur un fragment de l'*Amérique*, dans lequel Chénier cite le début du passage célébrant l'amour conjugal du Chant IV en anglais, avec la référence en anglais également<sup>15</sup>. Mais cet extrait ne prouve nullement une lecture continue du texte dans sa langue : une telle lecture se concilie mal avec une connaissance imparfaite de l'anglais. Des traductions avec l'anglais en regard existaient pour le Chant I et le Chant IV. De plus, la traduction de Louis Racine, écrivain pour lequel Chénier avait de l'admiration<sup>16</sup>, est assez précise pour permettre à quelqu'un qui sait un peu d'anglais de se reporter au texte original. De toutes façons les très brèves allusions que Chénier a faites au *Paradis perdu* ne montrent nulle part que le texte ait été pour cet artiste des mots une

12. *Œuvres complètes* (texte établi et annoté par G. Walter, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1940), p. 634. Toutes les citations de Chénier renvoient à cette édition.

13. Selon l'expression de Jean Fabre, *Chénier, l'homme et l'œuvre* (Paris, 1955), p. 13.

14. Francis Scarfe, *André Chénier, his Life and Works* (Oxford, 1965), p. 75. L'ébauche de *Susanne*, poème miltonien selon M. Scarfe lui-même, était faite en 1787, quand Chénier partit pour l'Angleterre.

15. P. 431. Cf. *P.L.* IV, p. 750.

16. Voir Jean Fabre, *op. cit.*, p. 149.

musique<sup>17</sup>. Au contraire, il semble bien que, comme tous ses contemporains, il y ait vu surtout un réservoir d'images.

Le jeune Chénier est à l'affût de toutes les sources d'inspiration, et Milton est une des plus prestigieuses que son temps puisse lui offrir. Tout lui parle du *Paradis perdu*, y compris des lectures qui en paraissent bien loin, comme les *Réflexions sur la Poésie* de Louis Racine, et même ses études politiques : la péroration d'un discours de Burke lui rappelle Milton parlant de la chute de Satan<sup>18</sup>. Ce qu'il en dit lui-même est largement le reflet des jugements les plus courants sur l'épopée anglaise ou son auteur : les adjectifs qu'il emploie pour les qualifier sont d'une extrême banalité : « sublime », « divin », « grand Milton ». L'expression « Milton... homme sublime qui a quelques taches comme le soleil » (p. 498) dans laquelle M. Dimoff voit « peint d'heureuse manière l'éblouissement qu'a ressenti André Chénier devant certains morceaux du *Paradis perdu* »<sup>19</sup> n'est que la copie d'une comparaison d'Addison. La réticence qu'elle implique envers le *Paradis perdu* nous montre en même temps que l'opinion de Chénier correspond à l'opinion moyenne de son époque : il n'a pas pour le poème l'admiration totale d'un Sébastien Mercier ou d'un Thomas.

En vers Chénier exprime des réserves semblables sur Milton, Pope et Thomson à propos desquels il utilise une image qui rappelle celle de Louis Racine, les comparant à des « volcans qui lancent du feu au milieu des cendres et de la fumée » :

Ces poètes anglais trop fiers pour être esclaves,  
Ont même du bon sens rejeté les entraves.  
Dans leur ton uniforme, en leur vaine splendeur,  
Tristes comme leur ciel toujours ceint de nuages ;  
Enflés comme la mer qui blanchit leurs rivages  
Et sombres et pesants comme l'air nébuleux  
Que leur ile farouche épaissit autour d'eux...  
(P. 498.)

Notons enfin que les passages de l'œuvre de Milton auxquels Chénier se réfère sont tous tirés du Chant I et du Chant IV, c'est-à-dire les deux chants les plus souvent cités, ceux qui sont toujours choisis par les auteurs de traductions partielles, et qui représentent les deux aspects du poème communément admirés : la description de l'Eden qui rejoint le rêve pastoral, et l'énergique poésie biblique de la description de Satan et des démons. Sur tous ces points, Chénier ne fait preuve d'aucune originalité.

Les références que Chénier fait à Milton n'ont nullement la prétention d'apporter des points de vue nouveaux sur le *Paradis perdu*. Pour lui, l'épopée anglaise doit s'intégrer à un nouveau type de poésie, et c'est bien dans ce sens qu'il la mentionne. C'est par rapport à sa propre

17. Notons cette remarque de Chénier dans son essai *Des lettres et des arts* : « La langue française a peur de la poésie, et la poésie a peur de la langue anglaise. » (*O.C.*, p. 672.)

18. *Sur l'Esprit de parti*, *O.C.*, p. 245.

19. Dimoff, *op. cit.*, t. II, p. 351. Il s'agit du début de l'article 303 d'Addison que Chénier a pu trouver traduit dans Louis Racine (III, 211) : « On pourrait comparer mon dernier discours sur les défauts du *Paradis perdu* à une carte géographique des taches de soleil. » (Trad. Racine.)

œuvre que doivent être appréciées ces références. Or, elles sont toutes contenues dans des brouillons d'œuvres inachevées. Dans l'œuvre terminée — si on peut employer ce terme, car on ne sait pas ce que Chénier aurait fait de ces pièces qui pourraient être les fragments épars d'une œuvre plus importante — on ne trouve aucune allusion à Milton, et un seul, très court, souvenir du *Paradis perdu*. On s'attend à tout moment à voir Milton rejoindre Homère dans l'*Aveugle* : tout semble l'appeler, mais Chénier se garde de la moindre référence, car je ne crois pas qu'il suffise qu'un aveugle se plaigne pour qu'on rappelle la célèbre invocation miltonienne à la lumière<sup>20</sup>. Il semble au contraire qu'il y ait une certaine incompatibilité entre ce monde des *Bucoliques*, volontairement limité — et dans l'*Aveugle* même, le cadre avec les enfants, les chiens, l'île heureuse, la ville toute voisine — et les rêveries grandioses auxquelles est liée l'évocation du *Paradis perdu*.

Car c'est à l'œuvre rêvée, et qui n'aurait sans doute jamais été autre chose qu'un rêve stimulant en marge d'autres créations poétiques, qu'appartient la figure de Milton : à l'*Amérique*, immense épopée dont M. Fabre a bien montré qu'elle était à peu près irréalisable, à *Susanne*, projet moins ambitieux sans doute, mais bien incertain. Chénier revenait de temps en temps à ces dossiers — moins souvent, semble-t-il, dans sa dernière année, pendant laquelle il se détachait de ses projets épiques — sans jamais beaucoup les gonfler. Ils sont restés minces (même si une partie a été perdue) pour des œuvres caressées pendant presque dix ans, et la mort prématurée du poète n'est sans doute pas la cause essentielle de leur état embryonnaire. Chénier avait d'autres ressources et assez de lucidité pour ne pas se noyer dans une entreprise épique où d'autres se sont fourvoyés. Mais comme il arrive quelquefois pour des ouvrages inachevés, ces brouillons et ces notes éparses sont extrêmement révélateurs de leur auteur. En face de la perfection un peu étroite des poèmes terminés, ils nous montrent chez Chénier la tentation d'une tout autre poésie, et les conflits qui divisent son œuvre.

## 2. La « mythologie probable ».

En matière de religion, l'incrédule Chénier avait décidé d'être poétiquement neutre dans ses épopées. Dans les brouillons de l'*Amérique*, il écrit :

Il faut dans cet ouvrage que chaque nation ait son Dieu, comme de raison. Mais le poète les admettra tous. Il peindra les cérémonies de toutes les religions avec une indifférence et une égalité parfaites. Quand il aura peint un idolâtre faisant une prière, il ajoutera : il pria ainsi et son Dieu l'entendit du haut du ciel (p. 430)

Chénier va bien se garder donc de reprendre la mythologie américaine que nous avons vu exprimée une trentaine d'années plus tôt, démons d'un côté, Dieu de l'autre. Son indifférence religieuse l'amène à ne con-

20. On a voulu voir dans la mention de Thamyris faite dans l'*Aveugle* un souvenir du *Paradis perdu*, mais je doute que Chénier ait eu besoin de Milton comme intermédiaire entre Homère et lui. Sur la présence de Milton dans l'*Aveugle*, voir plus loin.



sidérer le merveilleux chrétien que comme un ornement. Il le dit du reste très précisément :

Il ne sera pas mal que le poète raconte allégoriquement quelque part l'histoire physique du tonnerre. Dieu le forme dans les nuages [...] les anges ou ministres amassent les vapeurs et exhal. de la terre. Cela est épique et fournit de grandes images (p. 431).

C'est dans ce contexte qu'il pense à imiter le *Paradis perdu* :

Il faudra mettre dans la bouche de quelqu'un la sublime invocation qui ouvre le *Paradis perdu* Esprit Saint, soit que tu cours sur les sommets d'Oreb ou de Sina, etc. — et imiter beaucoup de morceaux de ce grand Milton (p. 431).

On notera la dépersonnalisation : « dans la bouche de quelqu'un » (un peu plus loin, un poète « qui n'est pas moi ») : visiblement Chénier ne prend pas l'invocation à son compte, pas plus qu'il ne prend à son compte les paroles de l'« éloquent missionnaire » ou celles de « la prophétesse » comme il y en eut toujours chez les peuples barbares » (p. 426). Tout ceci fait partie de cette « mythologie probable » dont Chénier a pu prendre l'idée dans un article de l'*Encyclopédie* écrit par Marmontel<sup>21</sup>.

Il arrive à Chénier — malgré tout ce qu'il a pu écrire contre la *Henriade* — d'être tenté par une mythologie qui ressemble beaucoup à celle de Voltaire. Les anges qui ne doivent pas être des « anges ordinaires »<sup>22</sup> mais représentent des vertus ou des vices :

En personnifiant ainsi toutes les vertus humaines et leur donnant un visage expressif et allégorique [...] cela sera d'ailleurs plus court et me laissera plus de place pour les détails historiques et géographiques (p. 922).

sont bien proches des allégories voltairiennes, elles aussi destinées à s'inscrire dans une épopée essentiellement historique. Certains épisodes projetés dans l'*Amérique*, comme le récit de la Saint-Barthélémy, font inévitablement penser à l'épopée de Voltaire. Et c'est à ces anges allégoriques que Chénier veut mêler des démons miltoniens, puisque dans la même note de *Susanne* dont je viens de citer quelques lignes, il veut « faire guider les infâmes vieillards par Belial, le dieu de la débauche, que Milton peint dans cette énumération des anciens Dieux de l'Orient ». La « mythologie probable » nous eût-elle amenés à une *Henriade* aux couleurs ravivées par un peu de pittoresque oriental et biblique à la manière de Milton<sup>23</sup> ?

### 3. Orient et Bible.

Orient et Bible sont mêlés dans l'imagination de Chénier d'indissociable manière. En cela aussi, il ne fait que suivre son époque. Nous avons déjà trouvé plusieurs fois le rapprochement Orient-Bible-Milton. L'*Essai* nous renseigne un peu sur ce que Chénier trouve dans la

21. Voir J. Fabre, *op. cit.*, p. 227.

22. Dimoff, *op. cit.*, t. II, p. 273.

23. Comme Voltaire l'avait déjà esquissé en 1728.

Bible : il s'agit d'abord d'en faire une utilisation littéraire. La Bible est pour lui un « recueil » de poésie, et Chénier souhaite une « entreprise » de désacralisation « qui rendrait à la littérature plusieurs écrits précieux que de longues superstitions lui avaient enlevés » (p. 643). Il mentionne à ce propos l'ouvrage de Lowth, mais c'est pour donner une interprétation des thèses du professeur d'Oxford qui déforme radicalement la pensée de celui-ci. L'intention de Lowth est en effet d'insister sur l'origine religieuse de la poésie, et si pour lui la Bible doit être considérée comme un ouvrage littéraire, c'est qu'elle donne le modèle d'une poésie d'inspiration plus haute que la pensée grecque. C'est exactement le point de vue de Milton<sup>24</sup>. Tandis que la Bible, pour Chénier, c'est d'abord, comme le *Paradis perdu*, un livre d'images.

Roucher peut rapprocher la poésie orientale de celle d'Ossian, car il veut voir dans la poésie orientale le modèle d'un certain sublime abrupt et simple. Chénier y voit surtout des créations de l'imagination des peuples du midi, et ce qu'il dit des langues des peuples anciens

... les langues premières, et parlées par des peuples sous un beau ciel et entourés d'une nature vivante et forte, sont plus pittoresques, plus pleines d'onomatopées que les autres ; parce que l'imagination tendre de ceux qui les créent... (p. 646).

peut en partie s'appliquer aux Hébreux, à cette réserve près que leur imagination est beaucoup plus dérégulée et donne souvent dans les « fables les plus ridicules » (p. 643). Ces « fables » peuvent du reste servir à donner justement cette couleur orientale que Chénier cherche dans *Susanne*.

Dès le début de son projet d'épopée, présentant les vieillards hypocrites, il les met sous l'égide des mauvais anges :

Leurs anges, qui sont du nombre des anges que le fils de Dieu précipita dans les enfers lorsque... (imiter Milton), ont fait parvenir à Joachim de fausses alarmes... (p. 462).

La guerre des anges et la chute des démons font certainement partie de ces « fables les plus ridicules » inventées par les Orientaux, mais ici elles conviendront pour situer cette atmosphère dans laquelle va se dérouler tout le poème. De même plus loin, Chénier imagine que la Babylone qui détient les Hébreux captifs était l'Eden, et c'est encore une imitation de la poésie miltonienne :

Mettre dans la bouche d'un prophète que le lieu où ils sont captifs et maltraités était autrefois l'Eden... Quand le Seigneur créa le monde... quand il créa la lumière... (peindre les effets de la lumière naissante), la nuit, qui avait espéré posséder l'univers à jamais, s'enveloppa dans ses voiles et fuit dans son antre, d'où elle n'est point sortie. Ce que nous appelons la nuit n'est que l'ombre. Ce n'est qu'à la fin du monde... (p. 464).

Là encore, il s'agit d'élargir ce conte un peu étroit : c'est le jardin de

24. Contrairement à ce qu'écrit Paul Dimoff (*op. cit.*, t. II, p. 185) Chénier n'a pas fait preuve d'une grande originalité ni de lectures très étendues en citant Lowth. Le livre du futur évêque de Londres, *Praelectiones de Sacra Poesi Hebraeorum* (1753) avait été abondamment commenté dans le livre de Roucher, *Les Mois* (1779). Sur le commentaire de Roucher, voir la note complémentaire en fin de chapitre.

*Susanne* qui amène cette évocation de l'Eden et de la création. Chénier veut que son récit soit pris dans tout le réseau de la mythologie biblique, mais il ne veut pas prendre la responsabilité de ces grandioses images, et les met dans la bouche d'un prophète. C'est également par une imitation du *Paradis perdu* (sans doute l'hypocrisie de Satan auprès d'Eve) que Chénier comptait donner à un discours de Daniel sur les maux causés par les hypocrites sa couleur prophétique. Bref, toute la couleur locale fabuleuse, tout ce qui concerne l'imagination trop vive des orientaux demande l'aide de Milton. Chénier ne se fie pas à ses propres forces, et pour trouver un certain pittoresque biblique, se retranche derrière ses grands modèles. Nous sommes toujours dans cette « mythologie probable » que Chénier veut inventer, et ici il choisit celle qu'il estime la plus convenable à son sujet.

On peut du reste douter de cette convenance. Car cet épisode du livre de Daniel, généralement considéré comme apocryphe, n'est pas dans le ton de la Bible vue par Milton. Il est très caractéristique que, alors que les allusions à la Bible sont innombrables dans Milton, pas une fois il ne soit question dans tous ses poèmes de l'épisode de *Susanne*. Il y a quelque chose d'un peu trouble dans ce récit, il suffit de penser à ce que la plupart des peintres en ont tiré pour en être persuadé. Après tout, l'épisode du bain en est la scène centrale, et dans un des rares passages qui aient reçu un début d'exécution (peut-être n'est-ce pas par hasard), Chénier sait tirer un certain parti de l'opposition entre « les infâmes vieillards » et « l'innocente beauté » qui est aussi « la belle vertueuse » (p. 466). Bien entendu dans le plan de l'ouvrage, le triomphe de la vertu largement raconté devait équilibrer ce moment d'érotisme. Mais ce pathétique faisandé est très loin du poème miltonien, et il ne peut y avoir de véritable accord entre le sujet du poème et une mythologie prise à un tout autre contexte. De quel côté par exemple, pourrait être l'évocation de l'Eden ? De l'érotisme ou de l'« honnêteté » ? En fait le projet de *Susanne* est fait d'images peu cohérentes : l'Orient biblique de Chénier n'est pas poétiquement sorti de sa gangue.

#### 4. Confusion mythologique.

Une mythologie ne se laisse pas créer à volonté : en voulant susciter ainsi un monde imaginaire strictement limité à la poésie, Chénier essaie surtout de mettre de l'ordre dans un chaos dont témoignent les ébauches de l'*Hermès* : dans ce poème dont les brouillons couvrent presque toute la vie de poète de Chénier, « l'objet le plus cher des veilles de dix ans », on trouve côte à côte des divinités païennes, des images vitalistes, et le buisson enflammé de Moïse — tout un bric-à-brac mythologique. Même sous l'égide du Trismégiste qui doit tout concilier dans la religion de l'humanité, une telle coexistence est difficile et crée des confusions révélatrices. Ainsi ce passage qui évoque les débuts de l'humanité et son ignorance :

Si, lorsque les humains mêlés avec les animaux et entièrement leur égaux rampaient et ne s'élevaient pas au-dessus de l'instinct le plus brut, si, dis-je alors un ange, un esprit immortel était venu faire connaître à l'un d'eux que la terre où il était n'était pas une table, mais un globe... (p. 403).

Il ne s'agit que d'une hypothèse de départ, mais il n'en reste pas moins que faire descendre l'ange qui vient converser avec Adam parmi une humanité qui est à l'opposé de celle du Paradis terrestre mêle d'une façon bien étonnante deux visions contradictoires de l'histoire des hommes. De même qu'il n'est pas possible de « représenter la terre sous l'emblème métaphorique d'un grand animal » (p. 406) et de faire vivre en même temps « Bacchus fils de Cérès » et « Apollon bâtisseur des villes »<sup>25</sup>.

Cette confusion mythologique, le poète croit la dominer par sa critique des superstitions, mais cette attitude ne fait naître que d'assez plats mouvements oratoires comme le discours qu'il veut tenir aux auteurs de « cruautés superstitieuses » :

Après une courte mais brûlante description des cruautés superstitieuses, s'écrier avec une impitoyable ironie : Bien, bien, mes amis, égorgez vos frères parce qu'ils ne pensent pas comme vous que [...] un torrent de bêtises (p. 413).

Il y a loin de cette ironie, bien banale après 1780 à l'ambition poétique du prologue du poème. Si le chaos des mythologies ne peut s'ordonner que par ces platitudes, à quoi bon avoir proclamé l'essor souverain du poète voleur de feu, et s'être exclamé en revenant sur la terre :

J'y rapporte des vers de nature enflammée.  
(P. 392.)

Il est vrai que le prologue lui-même est confus : ce vol sur les « ailes de Buffon » qui s'accompagne de Lucrèce et s'éclaire par Newton, le tout sous l'égide d'Homère, se réclame de bien des modèles ! Et l'image du vol dans les espaces interplanétaires, nous l'avons bien souvent rencontrée. Mais gardons-nous de ne voir que confusion et banalité dans tout cela : ce serait méconnaître ce qui fait de Chénier un poète.

##### 5. *Muse sacrée et poète aveugle.*

Dans une note de l'*Amérique*, Chénier, nous l'avons vu, projette de « mettre dans la bouche de quelqu'un la sublime invocation qui ouvre le *Paradis perdu* ». En fait, cette invocation, il s'en inspire et l'imité dans l'invocation de *Susanne* en parlant en son propre nom. Ce texte commence par un Je hardi : après avoir en quatre vers concis annoncé son sujet, Chénier invoque la muse céleste, « fille du Très-Haut » et rappelle qu'elle est la muse invoquée par Milton. C'est elle qui a inspiré le Salomon du *Cantique des Cantiques*,

Et qui plus fière aux bords où la Tamise gronde,  
A, depuis, fait entendre et l'enfance du monde,  
Et le chaos antique et les anges pervers,  
Et les vagues de feu roulant dans les Enfers,  
Et des premiers humains les chastes hyménées,  
Et les douceurs d'Eden si tôt abandonnées...<sup>26</sup>.

25. P. 414. Bacchus était fils de Sémélé, et non de Cérès.

26. P. 461. Notons l'expression « chaos antique » qui fait écho aux adjectifs miltoniens « eldest Night and Chaos » et plus loin « Chaos and ancient night », mais rappelle aussi ce que la description doit à l'antiquité.



Chénier veut retenir surtout le merveilleux du poème dans ce résumé du *Paradis perdu* et c'est l'introduction à la mythologie de *Susanne*. Mais au-delà de cette mythologie, l'appel à la muse céleste amène à la création poétique elle-même :

Mets sur ma langue un peu de ce miel séducteur  
Qu'en des vers tout trempés d'une amoureuse ivresse  
Versait du sage roi la langue enchanteresse ;  
Un peu de ces discours grands, profonds comme toi,  
Paroles de délices ou paroles d'effroi,  
Aux lèvres de Milton incessamment écloses,  
Grand aveugle dont l'âme a su voir tant de choses !  
(P. 461.)

Deux niveaux d'inspiration poétique sont ici distingués. A côté de l'inspiration amoureuse ennoblie par l'inspiration divine (l'ivresse de Salomon), une création poétique « plus fière », qui aux « délices » mêle « l'effroi », don mystérieux du poète aveugle, duquel la cécité est peut-être un signe.

Trois poètes aveugles se trouvent dans l'œuvre de Chénier. D'Ossian il ne dit pas grand'chose, se contentant de le dépeindre dans un cadre caractéristique de ses poèmes, « une lyre de forme brute appuyée sur la cuisse gauche, jouant de la lyre, et chantant avec une vieille figure d'inspiré et fortement tournée vers le ciel, ses cheveux blancs presque hérissés sur sa tête »<sup>27</sup>. Pourtant l'attitude à elle seule suggère quelque mystérieux contact, une vision qui va au-delà de la vision ordinaire. Mais c'est à propos d'Homère, l'« aveugle divin » (p. 126) que ce mythe du poète aveugle trouve toute son expression. La similitude entre l'image d'Homère donnée par l'*Aveugle* et celle d'Ossian frappent : l'un et l'autre sont de blancs vieillards de taille imposante, portant à la ceinture leur « lyre informe », symbole de leur vocation, et leur chant semble dicté par une mystérieuse voix venue d'ailleurs. Ce type de poète aveugle qui rejoint le mythe d'Orphée commande aussi l'image de Milton. Pas de « lyre informe » sans doute, mais la même noblesse de traits<sup>28</sup> et le même chant inspiré. Ce contraste qui domine le poème l'*Aveugle* est celui qui oppose la misère du poète et la sublimité de son chant.

Malgré sa volonté de pittoresque antique, Chénier laisse son poème s'ordonner selon le mythe, qu'il souligne en comparant par une formule bien peu hellénique son poète aveugle à un « habitant de l'empire céleste ». Le chant qu'il prête à Homère, malgré tous les souvenirs qu'il y met des épopées homériques et de l'hyme à Apollon, dépasse la poésie grecque pour être une sorte de chant poétique idéal dont l'ampleur, la religiosité et les thèmes pourraient presque aussi bien convenir à l'aveugle Milton :

27. P. 605. Chénier évoque également Ossian, ses « hymnes sauvages » et les « palais de nuages » de son œuvre dans sa première *Élégie* (p. 55).

28. A la fin de l'*Essai*, Chénier déduit la « figure » des hommes de lettres qu'il admire de la « physionomie » de leurs ouvrages. « Je suis sûr de connaître des hommes morts depuis des siècles comme si j'avais vécu avec eux ; s'il renaissaient, je les reconnaitrais dans la rue » (p. 692). Il fait entrer Milton dans ces portraits imaginaires : « Convenez [...] que rien de commun, de bas, ni d'impudent n'était sur le visage de Cornille ou de Milton » (p. 693).

Il enchaînait de tout les semences fécondes,  
 Les principes du feu, les eaux, la terre et l'air, [...]  
 D'abord le roi divin, et l'Olympe, et les cieux  
 Et le monde, ébranlés d'un signe de ses yeux ;  
 Et les Dieux partagés en une immense guerre,  
 Et le sang plus qu'humain venant rougir la terre [...]  
 (P. 46.)

Dans cette évocation grandiose de l'origine du monde se rejoignent les inspirations de tous les poètes sacrés, dont la cécité est le signe de la mystérieuse élection.

#### 6. *Mysticisme et poésie.*

C'est le sensualisme, nous l'avons vu, qui renouvelle, dans cette deuxième moitié du siècle, le vieux mythe du poète aveugle. Chénier n'explique jamais — ce n'est pas son rôle — comment la perte de la vue peut donner le don de poésie prophétique, mais sa théorie de la création poétique permet assez aisément de deviner ses raisons. Dans un passage de l'*Épître à Le Brun* et à *Brazais*, il établit la liaison entre la sensibilité poétique et la sensibilité amoureuse. Celui qui aime trouve en lui-même le modèle de sa poésie :

Mais celui qui dans soi descendant en secret,  
 Le contemple vivant, ce modèle parfait,  
 C'est lui qui nous enflamme au feu qui le dévore ;  
 Lui qui fait adorer la vertu qu'il adore ;  
 Lui qui trace en un vers des Muses agréé  
 Un sentiment profond que son cœur a créé.  
 Aimer, sentir, c'est là cette ivresse vantée  
 Qu'aux célestes foyers déroba Prométhée.

(P. 143.)

Nous retrouvons l'« amoureuse ivresse » de Salomon dont il est question dans le prologue de *Susanne*. Le feu amoureux rejoint ici le feu divin, et c'est la sensibilité qui entraîne le poète jusqu'à l'âme de l'univers :

D'un feu religieux le saint poète épris  
 Cherche le pur éther et vole sur leur cime  
 Mer bruyante, la voix du poète sublime  
 Lutte contre les vents ; et tes flots agités  
 Sont moins forts, moins puissants que ses vers indomptés.  
 A l'aspect du volcan, aux astres élançés  
 Luit, vole avec l'Etna la bouillante pensée.

(P. 391.)

Le sensualisme parle ici un langage curieusement proche du platonisme : aussi bien Chénier rappelle-t-il parfois un certain illuminisme dont le mysticisme n'est pas sans rapport avec l'inspiration divine de Milton.

Chénier fait entrer Alonso de Ercilla dans ses projets sur l'*Amérique* avant même d'avoir lu son poème (s'il l'a jamais lu)<sup>29</sup>. Ce poète espagnol, qui n'est guère qu'un nom pour Chénier, représente une

29. Une note de l'*Amérique* (p. 427) montre nettement que Chénier a pris Ercilla pour « le Phémius de l'Amérique » avant même de connaître son poème.

autre incarnation du poète idéal. Chénier lui prête une splendide invocation à la nuit et à la muse Uranie. L'atmosphère miltonienne de ce morceau n'est guère douteuse. Connaissant le *Paradis perdu* lorsqu'il écrit

Accours, reine du monde, éternelle Uranie...  
(P. 428.)

Chénier ne peut pas ne pas se rappeler la grandiose invocation qui ouvre le Chant VII : « Descend from Heav'n, Urania... », d'autant plus que la suite du texte miltonien évoque le même vol cosmique :

Up led by thee  
Into the Heav'n of Heav'ns I have presum'd,  
An Earthlie Guest, and drawn Empyrean Air,  
Thy tempring ; with like safetie guided down  
Return me to my Native Element...  
(P.L., VII, 12-16.)

auquel fait écho l'appel de Chénier :

Descends, non, porte-moi sur ta route brûlante ;  
Que je m'élève au ciel comme une flamme ardente.  
(P. 428.)

Mais l'invocation de Milton est faite au moment du retour : le poète de Chénier est au contraire impatient de partir, de quitter les choses de la terre :

Adieu, tombeau de chair, je ne suis plus à toi.  
Terre, fuis sous mes pas. L'éther où le ciel nage  
M'aspire. Je parcours l'océan sans rivage.  
Plus de nuit...<sup>30</sup>  
(P. 428.)

Appel surprenant, puisqu'il s'agit de chanter « un morceau astronomique ». Une sorte de mysticisme d'allure platonicienne amène le poète à aller très au-delà de cette intention didactique.

La théorie sensualiste débouche ici sur tout autre chose, qui donne à la création poétique selon Chénier son ambiguïté : par-delà un éther vu comme « les choses invisibles à l'œil d'un mortel » (P.L., III, 55) elle naît dans une grand éblouissement qui n'a rien de scientifique, et qui fond l'homme dans une confuse divinité :

Abîmes de clarté, où, libre de ses fers,  
L'homme siège au conseil qui créa l'univers ;  
Où l'âme remontant à sa grande origine  
Sent qu'elle est une part de l'essence divine.  
(P. 428.)

Révélation mystique où tout est expliqué : comme Milton parvenu jusqu'au Ciel suprême, le poète selon Chénier touche ici à l'ineffable. Ce qui ne veut pas dire que Chénier soit devenu tout d'un coup mystique et spiritualiste. Lui-même prend ses distances vis-à-vis de la poésie

30. « L'océan sans rivage » rappelle le  
Illimitable Ocean without bound  
(P.L. II, 892) mais dans un tout autre contexte.

aux résonances miltoniennes qu'il prête à Ercilla. Au début du fragment qui contient le salut à la nuit, il écrit, à propos d'une invocation aux Muses de l'Amérique : « Il faudrait là quelque chose de dévot. » S'il s'est laissé emporter dans ce magnifique élan poétique, c'est une expérience qui ne l'engage pas entièrement. Le sensualisme n'est-il pas après tout recherche de toutes les expériences ?

### 7. *Réverie sur les poésies possibles.*

Poésie mystique et poésie prophétique font partie de ce qui fait vibrer la corde poétique, et Chénier est trop artiste pour ne pas le savoir. Poésie rêvée, poésie possible, dont la seule évocation est déjà poésie : le poète aveugle, la poésie de l'élan mystique de l'âme, autant d'images qui émeuvent, et qui constituent une sorte de mythologie littéraire. La poésie vient ici de l'évocation d'une autre poésie, l'expérience est toute livresque, et nous ne sortons pas de la littérature. C'est bien ce que sont les références au *Paradis perdu* : imiter Milton, cela veut dire surtout rêver sur Milton. A propos des poètes épiques et du « monde imaginaire » que l'enthousiasme « ouvre à l'esprit », Chénier songe un instant à une nouvelle forme de poésie. L'enthousiasme, écrit-il « allume les feux, les foudres, les éclairs échappés des lèvres de Milton », et cette image du poète prophète devenu une sorte de divinité tonnante amène une rêverie rare chez Chénier :

J'ai trouvé l'Hippocrène en ces fougueux torrents  
Qu'au sang de ses coursiers, dans son festin barbare,  
Mêle pour sa boisson l'indomptable Tartare.

(P. 418.)

La poésie se fait un instant rêve de barbarie, mais pas dans le sens où l'entendait Marmontel : l'association de l'« indomptable Tartare » (provoquée peut-être par les deux sens du mot) avec la poésie miltonienne ne nous entraîne plus cette fois aux rêveries d'un platonisme mystique, mais cette poésie foudroyante fait naître l'image fugitive de la poésie sauvage d'un « festin barbare ».

Un écho de ce rêve poétique passe dans l'*Invention*. L'élargissement de l'univers poétique que souhaite Chénier, et qui doit correspondre à l'extension du domaine des « sciences humaines », pourrait bien devoir quelque chose aux résonances du *Paradis perdu*<sup>31</sup>. La grande comparaison entre le travail du sculpteur et celui du poète se termine par une transformation du bloc de marbre en prophète :

C'est des Hébreux errants le chef, le défenseur :  
Dieu tout entier habite en ce marbre penseur.  
Ciel ! n'entendez-vous pas de sa bouche profonde  
Eclater cette voix créatrice du monde ?

(P. 129.)

Cette figure de Moïse est celle d'un « Dieu », comme Apollon et Héraclès, pour les « autels » de la poésie, mais c'est en même temps une

<sup>31</sup>. On sait tout ce que ce poème doit aux *Conjectures* de Young, elles-mêmes très inspirées de Milton.



transfiguration, car cette poésie mosaïque de la Création est inconciliable avec « l'Alcide » ou le « vieillard Troyen » : elle peut les englober, mais elle les dépasse. Et il est bien remarquable que la rêverie scientifique de Chénier aille dans le sens de cette poésie de l'infini : ce que nous avons noté à propos du morceau « astronomique » qu'est censé prononcer Alonso de Ercilla se retrouve dans l'*Invention* : la poésie scientifique telle que la conçoit Chénier est le plus souvent envol aux confins de l'univers, et l'inspiration du poète crée des vers qui sont flamme et torrent :

Leur sublime torrent roule, saisit, entraîne  
Les tours impétueux, inattendus, nouveaux,  
L'expression de flamme aux magiques tableaux...

(P. 131.)

Ce sont « le volcan » ou les « fougueux torrents » évoqués à propos de Milton ; ils sont beauté, mais ils sont fiction. Or, la grande inspiration mosaïque n'a de sens que si elle est avant tout vérité.

#### 8. *L' « esprit de lumière » et le chaos nocturne.*

Mais si Chénier tire des effets poétiques de ces évocations grandioses, il n'essaie pas vraiment de faire aller sa création poétique dans ce sens. Il sait qu'il ne finira jamais l'*Amérique*, et que le dossier de ce poème est une sorte de modèle d'une création imaginaire, d'autant plus éblouissante qu'elle est impossible :

Son projet fut seulement de montrer par cet échantillon quelle route il fallait suivre et que lui seul était capable de tenir. Il prétendit prendre possession de cette terre sans la conquérir, et que son étendard planté sur le rivage intimidât et fit fuir quiconque aurait désiré d'y aborder. Il voulut que ce court et précieux fragment qu'il a publié fût comme le tableau qu'Apelle laissa imparfait et que nulle autre main n'ose se charger de finir (p. 686).

Chénier rêve encore : il n'a rien publié, et l'idée même de ce fragment inachevé heurte l'idéal de perfection auquel il était attaché. Nous sommes toujours dans la partie un peu chaotique de son œuvre, dont lui-même se méfie. La mesure des Grecs lui rappelle les dangers de cet éclat excessif :

...eux seuls ont bien su connaître les limites souvent imperceptibles qui séparent tous les genres, et n'ont jamais donné dans ces disparates bizarres, dans ces incohérences sauvages qui ne brillent aux yeux qu'en les aveuglant (p. 646).

Dans sa création poétique, il préfère la clarté du jour à l'éclair dans la nuit. Il est frappant que les poèmes nocturnes : le grand fragment de l'*Amérique* et l'invocation à la nuit que nous rappelions plus haut, les grandes scènes de *Susanne* sont des scènes nocturnes, et cette nuit est équilibrée par l'éclat surnaturel de Daniel ou par l'embrasement des abîmes de clarté des rêves d'Ercilla. Les *Bucoliques* ou les *Elégies* sont au contraire des poèmes diurnes. Même dans un poème comme *Médée*, la nuit ne joue aucun rôle, et dans les poésies amoureuses, la nuit n'existe que comme moment de plaisir ou plus souvent de désespoir. Jamais

Chénier n'est plus à l'aise que dans l'évocation de la lumière, cette lumière qui seule peut ordonner la création artistique, et qu'il oppose aux « noirs combats » d'Oromaze et d'Ariman. Seul l'« esprit de lumière » peut faire naître une véritable harmonie.

L'esprit de lumière  
Fait naître en ce chaos, la concorde et le jour.  
(P. 124.)

Le chaos, c'est la part de la nuit, c'est la part de Milton. L'imitation du *Paradis perdu*, comme de tous les poètes étrangers, demande la plus grande lucidité. On peut trouver « quelque tournure forte et originale » dans une langue étrangère, mais « quelquefois et très rarement » peut-on la faire accepter. Une telle imitation, Chénier en dépeint les limites dans un passage assez confus, mais où il est surtout question de Milton et de Filicaya comme poètes bibliques :

Un poète qui vient après, qui les connaît tous et sait les sentir tous peut... se composer une manière d'après toutes celles-là, une manière à lui... Ils l'ont aidé à se faire sa manière qui n'est celle d'aucun d'eux, qui est aussi, tout comme la leur, celle de la nature, originale comme la leur puisqu'elle est vraie, pittoresque, imprévue, et difficile à imiter (p. 691).

Cette manière d'imiter prend beaucoup de distance avec ses modèles et il n'est pas surprenant qu'il n'y ait guère de souvenirs du *Paradis perdu* dans les poèmes de Chénier.

La seule résonance miltonienne dans l'œuvre achevée vient de la partie lumineuse du *Paradis perdu*. Dans une de ses plus belles élégies, le poète s'adresse aux Muses, et rappelle le temps où il lisait de « champêtres histoires » :

Cet âge d'or si cher à vos doctes mémoires ;  
Ces fleuves, ces vergers, Eden aimé des Cieux,  
Et du premier humain berceau délicieux...  
(P. 57.)

Bien qu'il soit question de lectures bibliques, cet Eden est davantage celui de Milton que celui de la *Genèse*. Il fait partie du « monde imaginaire », de cet univers littéraire, au même titre que Julie ou Clarisse :

Ces fantômes si beaux à nos pleurs tant aimés.  
(P. 57.)

Tout cela n'est qu'une douce rêverie : l'objet même de la poésie de Chénier, n'est-il pas, du reste, surtout un plaisir esthétique sans violence ? C'est ainsi seulement qu'il peut intégrer le *Paradis perdu* à son œuvre. A la fin de *Susanne*, Chénier évoque à propos de Daniel les « anges qui visitaient Adam » (p. 469), mais cette fonction paradisiaque de la poésie, Chénier n'a fait que la pressentir, sans tenter vraiment de la réaliser. Il n'a pas su voir que la véritable lumière poétique ne lui que pour celui qui a traversé les ténèbres.

*Conclusion.*

Ces deux tentatives épiques portent la marque de l'échec : échec reconnu quand il s'agit de Thomas, échec ambigu pour Chénier. Mais on voit mal, chez ce dernier, à quelle œuvre aurait pu aboutir une telle confusion mythologique. Meilleur versificateur que Thomas, Chénier éprouve plus de difficultés encore à faire sortir du chaos ses propres projets épiques, et il les aurait probablement abandonnés. Car l'épopée suppose une vision du monde cohérente, et c'est cette cohérence qui manque aux deux écrivains. Thomas présente des visions qui contredisent le projet même de son épopée, et la condamnent irrémédiablement. Ses réussites poétiques ne peuvent être que fragmentaires. Chénier se voit partagé entre le rêve antique et la tentation d'une poésie nocturne et violente. L'un et l'autre restent attachés, comme malgré eux, à la mythologie chrétienne dont ils veulent se défaire.

Ce double échec me paraît éclairer d'une manière un peu inhabituelle l'échec poétique de l'époque. Car ce sont moins les contraintes formelles qui gênent la poésie de la deuxième moitié du siècle que le chaos mythologique. On comprend l'attraction de ces deux poètes pour le *Paradis perdu*, qui représente un extraordinaire effort individuel de création imaginaire. Mais Milton avait le soutien de la mythologie biblique, sur laquelle il ne fait guère que broder, et l'aide de toute une tradition chrétienne. Chénier et Thomas veulent au contraire tout reconstruire avec leurs seules forces, sans que, dans la crise profonde de leur époque, une idée suffisamment dynamique puisse guider celles-ci. L'échec de Thomas est à cet égard exemplaire : il n'a aucune contrepartie réelle à opposer aux sombres visions de la mort des civilisations. Son enfer n'est pas équilibré par un ciel. Renonçant au ciel chrétien, il ne pouvait trouver cette contrepartie que dans une vision dynamique de l'histoire. La sienne est entièrement statique. Les ruines des civilisations sont là, immobiles, figées, et elles prennent son projet épique dans la même gangue. Les ruines qu'il contemple avec une horreur extasiée, ce sont aussi celles de sa propre œuvre.

## NOTE COMPLÉMENTAIRE

Le livre de Lowth sur la poésie des Hébreux avait été déjà abondamment commenté dans les notes du poème de Roucher paru en 1779, les *Mois*. Roucher y déclare que la lecture du livre anglais est « nécessaire à tout Français, jaloux de secouer cette froide timidité, qui fait dire aux étrangers que nous n'avons pas la tête poétique ». Suivant Lowth, Roucher — qui comme Chénier considère que la Vulgate n'est pas une version poétique satisfaisante — assimile entièrement poésie biblique et poésie orientale : prenant des exemples dans les livres prophétiques, et en particulier dans *Ezéchiel* (il rappelle que Lowth le compare à Eschyle) et *Isaïe*, il en vante le merveilleux sublime. « Pourquoi ceux, qui parmi nous ont cultivé la poésie épique, n'ont-ils rien qui approche de ce merveilleux ? » Il examine également le style de la poésie des Hébreux :

C'est dans cette partie qu'il est impossible de leur contester leur supériorité sur tous les autres peuples. Toute liaison intermédiaire, ils la suppriment. Tout changement rapide de temps et de personne leur est familier. Les arbres, les livres, les épées, tout est animé et vivant (t. II, p. 288).

Cette poésie doit plonger tout lecteur sensible dans l'« enthousiasme » et le « délire », et Roucher réclame une telle poésie en France, mais il se garde de lier cet enthousiasme poétique à une ferveur religieuse quelconque. Il s'agit plutôt de laïciser les procédés, et, comme Chénier, il coupe cette poésie de ses racines. Le fait du reste que Roucher — et Chénier — soient allés chercher dans un livre anglais (peu original du reste — cf. Monk, p. 80) ce qu'ils auraient très bien pu trouver en France (cf. Chapitre VI sur les épopées catholiques), mais dans la poésie chrétienne, est à cet égard significatif. C'est plutôt le primitivisme de cette poésie qui en explique la grandeur, et Roucher — qui pense à Ossian plus qu'à Milton — la rapproche des « poètes du Nord », y compris par une certaine uniformité lassante :

C'est comme dans les poèmes erses l'éternelle représentation d'une nature brute et sauvage ; la conformité est frappante, et peut-être serait-ce la matière d'un ouvrage intéressant que la recherche sur les causes de la ressemblance entre les poètes du Nord et ceux de l'Orient.

Mais le rapprochement entre l'Orient et Ossian montre que Roucher est beaucoup moins sensible que Chénier à un certain pittoresque oriental.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

- LOWTH, Robert : *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trad. par G. Gregory, Londres, 1787.  
 NECKER, Madame Suzanne : « Lettres à M. Thomas », in *Mélanges*, t. III, Paris, 1798, 3 vol. in-8°.  
 THOMAS, Antoine-Léonard : *Œuvres complètes*, Paris, 1825, 6 vol. in-8°.  
 VAUXCELLES, abbé de : « Œuvres de Thomas », in *Mercure de France*, ventose, An X (1802), p. 407-422.



## CHAPITRE X

# L'ÉVEIL DE L'HOMME ET LE JARDIN

### *Introduction.*

Pour certains le *Paradis perdu* apporte d'abord un dépaysement en entraînant l'imagination du lecteur hors de la terre, et la force de Milton réside dans les contrastes entre des mondes opposés. Mais à côté de cette lecture, qui demande à la poésie à la fois dépaysement et émotion fortes, d'autres lecteurs trouvent dans l'œuvre un écho à leur réflexion sur l'origine de l'homme. Cette interrogation sur les commencements qu'on trouve dans toute la pensée du siècle est toujours une sorte de rêverie qui mêle déduction et imagination. Le *Paradis perdu* fournit à cette rêverie. Marivaux nous l'a déjà montré, un point de départ très riche, et le poème de Milton est présent à l'esprit de ceux mêmes qui cherchent à reconstruire une histoire des origines qui se sépare du mythe chrétien. Que ce soit une reconstitution, abstraite en apparence, de l'éveil à la vie du premier homme comme celle de Buffon, ou qu'on ait recours au mythe de Prométhée, les références au Chant IV du *Paradis perdu*, avouées ou dissimulées, orientent le récit.

Le mythe veut que l'éveil de l'homme se passe au milieu d'une nature paradisiaque qui devient jardin pour l'entourer et le protéger. C'est pourquoi la réflexion sur les jardins et la poésie qui l'évoque s'associent tout naturellement à ces premiers échanges entre l'homme et son entourage. Toute la mythologie de la création de l'homme tend à insister sur l'autonomie de celui-ci : véritable créateur du monde par l'usage de ses sens, l'homme doit aussi façonner le cadre de sa vie. Le jardin, qui est toujours symbole du cosmos, doit donc devenir enchantement sensuel et art total.

### I. BUFFON ET LES SENSATIONS DU PREMIER HOMME

Si une conception de la poésie qui met l'accent sur l'imagination créatrice insiste surtout sur le merveilleux extra-terrestre, la partie humaine du *Paradis perdu*, qui retenait le plus Voltaire, continue d'être très admirée jusqu'à la fin du siècle. Hérault de Séchelles porte témoignage, par une anecdote qu'il raconte à la suite de son *Voyage à Montbard*, de la popularité des scènes paradisiaques de l'épopée anglaise :

Je me trouvais un jour avec six hommes de lettres. On se demandait quel était le plus beau morceau de poésie. J'opimai pour que chacun écrivit secrètement son avis sur un scrutin. Nous fûmes très étonnés de voir que nous étions tous réunis à donner la préférence à la peinture d'Adam et Eve dans le Paradis terrestre, par Milton<sup>1</sup>.

Cette unanimité me paraît un peu suspecte et je ne garantirais pas l'exactitude de l'anecdote. Hérault de Séchelles ne nous dit pas à quel moment s'est déroulé ce « scrutin » littéraire, ni qui étaient ses compagnons. Il est peu probable que Buffon, retiré dans son domaine de Montbard, ait participé à ce jeu. Pourtant le naturaliste philosophe qui admirait beaucoup Milton<sup>2</sup> a certainement connu et apprécié cet épisode du poème puisqu'on en trouve un souvenir très net dans son œuvre.

### 1. Querelle entre Buffon et Condillac.

Il s'agit d'un passage du tome trois de l'*Histoire naturelle*<sup>3</sup> célèbre pour la rivalité qu'il a fait naître entre Buffon et Condillac. Buffon y imagine ce qu'ont pu être les sensations du premier homme à l'instant où ses sens commencèrent à fonctionner, et Condillac fut peiné qu'on eût pu l'accuser d'avoir copié Buffon dans son allégorie de la statue<sup>4</sup>. Les critiques qui ont examiné cette accusation peu fondée de plagiat ont fait remarquer qu'une telle allégorie ne datait ni de Buffon ni de Condillac : ils ont cité La Mettrie, et au-delà de l'*Histoire naturelle de l'âme*, jusqu'à Arnobe ou même Hérodote<sup>5</sup>. Personne ne semble avoir songé à Milton, et pourtant le « récit philosophique » de Buffon rappelle beaucoup le récit de ses premiers moments d'existence qu'Adam fait à Raphaël au Chant VIII du *Paradis perdu*. Buffon donne la parole au premier homme sortant des mains de Dieu, et lui-même reconnaît le caractère un peu exceptionnel de ces pages où l'imagination a autant de place que la raison :

J'imagine donc un homme tel qu'on peut croire qu'était le premier homme au moment de la création, c'est-à-dire un homme dont le corps et les or-

1. *Voyage à Montbard* (Paris, an IX), p. 134 (publié d'abord en 1785 dans le *Magasin Encyclopédique*).

2. Sainte-Beuve a signalé (*Causeries du Lundi*, t. IV, p. 351 sq.), et il est, je crois, le seul à l'avoir fait, l'admiration que Buffon avait pour Milton. Le critique s'appuie sur les écrits de Mme Necker, elle-même grande miltonienne (Thomas était un de ses correspondants). Cf. Mme Necker, *Mélanges*, passim, et surtout sur Buffon et Milton, les *Nouveaux Mélanges*, où elle écrit notamment :

M. de Buffon fait plus de cas de Milton que de Newton : Milton, selon lui, avait l'esprit beaucoup plus étendu, et il est plus difficile de réunir des idées qui intéressent tous les hommes, que d'en trouver une qui explique les phénomènes de la nature (t. II, p. 16).

Sur Mme Necker, Buffon et Milton, voir la note complémentaire à la fin du chapitre.

3. *De l'Homme*, chap. 8, intitulé « Des sens en général ».

4. « On disait dans le temps du *Traité des Sensations* que M. l'abbé de Condillac avait noyé la statue de M. de Buffon dans un tonneau d'eau froide. » (Grimm, *Corr.*, 1<sup>er</sup> nov. 1755.)

5. Dans l'*Adversus gentes*, Arnobe imagine l'expérience d'un enfant élevé dans les ténèbres, sans jamais entendre un bruit, dans une solitude totale, et mis en contact, une fois devenu homme, avec la nature, la vie, la société : il veut montrer ainsi l'inexistence de la réminiscence platonicienne. Quant à Hérodote, dans son second livre des *Histoires*, il raconte l'histoire de deux enfants élevés de façon semblable par le roi Psammitichus.

ganes seraient parfaitement formés, mais qui s'éveillerait tout neuf pour lui-même et pour tout ce qui l'environne<sup>6</sup>.

Ce texte de Buffon, qu'on a appelé une « prosopopée philosophique », n'a pas le caractère scientifique habituel de l'*Histoire naturelle*. L'auteur veut y déterminer quelle est la part de chaque sens, et en particulier celui du toucher, dans notre appréhension de l'univers. Mais son analyse est faite à partir de données qui n'ont rien de rationnel.

Piqué de l'accusation de plagiat lancé contre lui, Condillac entreprit, dans son *Traité des animaux*, de faire la critique du texte de son rival, qu'il annota presque ligne à ligne. Ses objections montrent que le texte de Buffon lui paraît fantaisiste (il emploie le mot « étrange »), et la confrontation entre le « premier homme » de Buffon et la statue de Condillac fait ressortir la part de création poétique dans le texte du naturaliste. Condillac mène avec beaucoup de rigueur et de suite, un sens après l'autre, l'analyse de l'apport de chaque sens. On est loin de trouver cette rigueur dans l'analyse de Buffon. Dans l'éloge du naturaliste que fit Vicq d'Azyr à l'Académie, cette différence est bien marquée :

Que l'on jette les yeux sur ce qu'ils ont dit des sensations. Ici les deux philosophes partent du même point ; c'est un homme que chacun d'eux veut animer. L'un toujours méthodique, commence par ne donner à la statue qu'un seul sens à la fois. Toujours abondant, l'autre ne refuse pas à la sienne aucun des dons qu'elle aurait pu tenir de la nature. C'est l'odorat, le plus obtus de tous les sens, que le premier met d'abord en usage. Déjà le second a ouvert les yeux de sa statue à la lumière, et ce qu'il y a de plus brillant a frappé ses regards. M. l'abbé de Condillac fait une analyse complète des impressions qu'il communique. M. de Buffon au contraire a disparu ; ce n'est plus lui, c'est l'homme qu'il a créé qui voit, qui entend et qui parle. La statue de M. l'abbé de Condillac, calme, tranquille, ne s'étonne de rien, parce que tout est prévu, tout est expliqué par son auteur. Il n'en est pas de même de celle de M. de Buffon ; tout l'inquiète parce qu'abandonnée à elle-même elle est seule dans l'univers ; elle se meut, elle se fatigue, elle s'endort, son réveil est une seconde naissance<sup>7</sup>.

En dehors du point de départ commun et des mêmes préoccupations sensualistes — mais beaucoup plus cohérentes chez Condillac — il n'y a rien de commun entre les deux textes. Dans Buffon, le mythe prend le pas sur l'analyse, et ce premier homme n'est pas une statue, contrairement à ce que dit Vicq d'Azyr, mais c'est véritablement Adam quand il s'éveille, plein d'émotions et d'incertitudes. Buffon est beaucoup plus proche de Milton que de Condillac.

## 2. Innéisme platonicien et sensualisme.

Il n'oublie pas pourtant sa première intention, et s'il est moins analytique que Condillac, il l'est beaucoup plus que Milton. L'éveil des différents sens est analysé, ainsi que la manière dont s'acquiert, par le mouvement, la notion d'étendue. Le texte anglais nous montre

6. *De l'Homme*, présentation M. Duchet (Paris 1971), p. 214. Toutes les citations de ce texte renvoient à cette édition.

7. Vicq d'Azyr, Félix (et Saint-Lambert) : Discours prononcés dans l'Académie française à la réception de M. Vicq d'Azyr (Paris 1788). Cité in Buffon, *Œuvres philosophiques* (éd. J. Piveteau, Paris, 1954).

surtout les émerveillements d'Adam : comme Eve, qui a raconté son éveil au quatrième Chant, il se trouve couché dans les fleurs, au milieu des parfums. Il tourne d'abord ses yeux vers le ciel qu'il contemple, puis se lève bien droit et admire la nature qui l'entoure, comblé de toute cette beauté. « Mon cœur était noyé de joie et de parfum »<sup>8</sup>. Il découvre ensuite son propre corps, vigoureux et aux « jointures flexibles ». Il ne sait qui il est, ni où il est, mais a tout de suite le besoin de connaître et d'adorer son créateur : comme celui-ci ne lui répond pas immédiatement, il erre un moment et devient tout pensif. Mais il s'endort, et Dieu lui répond dans son rêve, et le transporte dans le Paradis terrestre où il se réveille, trouvant son rêve réel. C'est là que Dieu lui apparaît, lui fait don du jardin d'Eden, et le prévient de l'interdiction du fruit.

Le récit de Milton correspond à des préoccupations complexes. La première de celles-ci est de se conformer au texte de la *Genèse*, et c'est la raison pour le sommeil d'Adam après sa création et son transfert dans le jardin d'Eden à ce moment-là, puisque le texte biblique décrit la création de l'homme comme antérieure à celle du jardin. Le platonisme de Milton y trouve aussi son compte, puisqu'il est amené à placer Adam dans une préfiguration céleste du Paradis. En même temps, puisqu'Eve a décrit son éveil auparavant dans le poème, Milton oppose les deux créatures de Dieu, et note le mouvement spontané d'Adam vers son créateur, alors qu'Eve est surtout préoccupée d'elle-même. En outre, malgré ses incertitudes et un instant de désarroi, Adam se sent, avant même que Dieu lui en fasse formellement don, dans un milieu en correspondance avec sa propre nature. Tout de suite il parle :

... to speak I tri'd, and forthwith spake,  
My tongue obeyd and readily could name  
What e're I saw.

(P.L. VIII, 271-273.)

Cette disposition innée, le pressentiment qu'il a spontanément de Dieu, nous montrent à quel point le christianisme de Milton est teinté, ici encore, de platonisme.

Cet innéisme platonicien est exactement l'inverse du sensualisme. Ce qui n'empêche pas les deux textes de se ressembler quand même beaucoup. Sans doute l'Adam de Buffon manifeste-t-il plus de désarroi et d'inquiétude que celui de Milton. Sa joie est, au début, mêlée de « trouble ». Il est aussi beaucoup plus raisonneur : quand il se rend compte qu'il ne peut pas entièrement se fier à un seul sens, et en particulier à celui de la vue, il s'exprime ainsi :

Je commençais à soupçonner qu'il y avait de l'illusion dans cette sensation  
qui me venait par les yeux (p. 216.)

De plus, Buffon a dû lui faire éprouver une sensation douloureuse : quand il regarde le soleil, la lumière éclatante lui fait fermer la paupière et ressentir « une légère douleur ». Cette douleur et cette obscurité soudaines l'inquiètent pour son existence, et l'affligent. Mais rai-

<sup>8</sup> P.L. VIII, 266. Trad. Chateaubriand.



sonnements, inquiétudes et douleur — bien légère du reste — ne sont pas ce qui domine dans ce texte.

Ce qui frappe bien davantage, c'est à quel point il rejoint le mythe paradisiaque. L'Adam de Buffon se trouve dans un cadre fait pour l'homme. Il s'assied et se trouve sous un arbre dont il n'a qu'à cueillir les fruits :

... j'étais assis à l'ombre d'un bel arbre, des fruits d'une couleur vermeille descendaient en forme de grappe à la portée de ma main, je les touchai légèrement, aussitôt ils se séparèrent de la branche, comme la figue s'en sépare dans le temps de sa maturité (p. 217).

Rien ne menace l'homme à sa naissance, sinon la trop vive lumière du soleil. Mais cette lumière est surtout une source de joie. Quand il rouvre les yeux, il manifeste son bonheur :

Quelle joie de me retrouver en possession de tant d'objets brillants ! Mon plaisir surpassa tout ce que j'avais senti la première fois, et suspendit pour un temps le charmant effet des sens (p. 217).

Lumière, sons, c'est un véritable enchantement sensuel, auquel l'odorat apporte son concours :

Je commençais à voir sans émotion et à entendre sans trouble, lorsqu'un air léger dont je sentis la fraîcheur m'apporta des parfums qui me causèrent un épanouissement intime, et me donnèrent un sentiment d'amour pour moi-même (p. 215).

Nous sommes loin du « sens obtus » qu'est l'odorat pour l'abbé Condillac : tout fait naître le plaisir d'exister, et le goût va plus loin encore. Il porte à leur point extrême les plaisirs des sens, et fait sentir au premier homme qu'il est le maître de cet univers sensuel :

... jusque là je n'avais eu que des plaisirs, le goût me donna le sentiment de la volupté, l'intimité de la jouissance fit naître l'idée de la possession, je crus que la substance de ce fruit était devenue la mienne, et que j'étais le maître de transformer les êtres (p. 217-218).

Dans ses notes sur le texte de Buffon, Condillac souligne à plaisir les failles de la méthode du naturaliste. Ce premier homme semble savoir beaucoup de choses : « Voilà des réflexions bien prématurées », dit-il à propos des interrogations qu'Adam fait sur lui-même. Il observe également que sa joie est déplacée, car ce sentiment ne peut naître que par comparaison avec un état antérieur. La joie « ne peut donc se trouver que dans celui qui a vécu plusieurs moments et qui a comparé les états par où il a passé ». Mais Buffon a en fait quitté le domaine de la déduction psychologique. Cet homme dans un paradis qui n'ose pas dire son nom exprime toute sa conception de l'existence, à travers le mythe paradisiaque.

### 3. *La plénitude d'existence.*

L'enchantement de l'Adam de Buffon devant l'existence rejoint celui de l'Adam de Milton. Le premier homme du naturaliste lui ressemble

aussi par d'autres côtés. Quand il se lève, il marche — au grand étonnement de Condillac — « la tête droite et levée vers le ciel », attitude qui a une signification religieuse certaine. De même l'Adam de Buffon a très vite la notion de l'immensité. Le mouvement des deux textes est du reste curieusement semblable : Adam commence par être immobile, puis il marche à la découverte de tout ce qui l'entoure, et c'est alors qu'il s'endort. Ce sommeil fait naître un sentiment de crainte chez l'Adam de Milton, qui a l'impression de « repasser à [son] premier état d'insensibilité et de [se] dissoudre »<sup>9</sup>. Même crainte chez l'Adam de Buffon, qui a senti ce sommeil comme un état d'anéantissement :

Cet anéantissement que j'étais venu d'éprouver, me donna quelque idée de crainte, et me fit sentir que je ne devais pas exister toujours (p. 218).

Mais l'un comme l'autre trouvent par ce sommeil le complément d'existence qui leur manquait. Pendant qu'il dort, l'Adam miltonien est mis en présence de son Créateur, et se voit transporté dans le lieu destiné à l'accueillir, et où son errance incertaine prend fin lorsque Dieu lui fait présent de la terre. Le premier homme de Buffon a la surprise, après son sommeil, de rencontrer un semblable, ou plutôt une semblable :

... quelle fut ma surprise de voir à mes côtés une forme semblable à la mienne ! je la pris pour un autre moi-même, loin d'avoir rien perdu pendant que j'avais cessé d'être, je crus m'être doublé (p. 218).

D'où vient cette Eve qui n'est ni décrite ni nommée ? Rien ne l'indique. Dans le *Paradis perdu*, c'est après un dialogue avec Adam, et sur sa demande que le Créateur consent à lui donner une compagne. Chez Buffon, la femme apparaît comme par hasard. Mais cette découverte d'une compagne est ce qu'il fallait pour assurer complètement Adam de son existence, et il voit venir la nuit sans crainte :

Dans cet instant l'astre du jour sur la fin de sa course éteignit son flambeau, je m'aperçus à peine que je perdais le sens de la vue, j'existais trop pour craindre de cesser d'être, et ce fut vainement que l'obscurité où je me trouvais me rappela l'idée de mon premier sommeil (p. 218).

C'est sur cette plénitude d'existence, que se termine ce récit de l'Adam de Buffon, qui est devenu un véritable poème en prose.

#### 4. Plaisir amoureux et autonomie de l'homme.

Buffon a voulu traiter le thème de l'éveil du premier homme, mais en dehors de tout contexte merveilleux. Il conserve soigneusement l'anonymat des personnages, et quand la compagne du premier homme apparaît, il est simplement suggéré qu'il s'agit d'une femme (il n'en est parlé qu'au féminin grâce à des expressions du type « seconde moitié de moi-même ») car le premier homme ne peut pas connaître l'existence d'un autre sexe. Mais son texte devient un véritable hymne à la

9. *P.L.* VIII, 289-290. Trad. Chateaubriand.

vie. Cette rêverie sur le premier homme, qui prolonge l'hypothèse sensualiste, chante le bonheur d'exister, et la prose s'anime et vibre de ferveur. Voici comment le premier homme décrit son contact avec la première femme :

Je la sentis s'animer sous ma main, je la vis prendre de la pensée dans mes yeux, les siens firent couler dans nos veines une nouvelle source de vie, j'aurais voulu lui donner tout mon être... (p. 218).

Dans Buffon comme dans Milton, l'homme apprend à s'assurer de son existence. Il commence par l'incertitude et l'errance, mais très vite il prend conscience de lui-même et s'installe dans la vie. Dans le paradis sans dieu de Buffon, incertitudes et craintes sont beaucoup plus marquées, car Adam ne trouve pas cette présence rassurante qui vient très vite interrompre sa solitude pensive. Les deux textes ont un aspect onirique très marqué, que Milton souligne puisque l'installation d'Adam dans son domaine abolit la séparation entre rêve et réalité : celle-ci prend la suite du songe. Mais le songe de l'homme de Buffon n'a pas la cohérence de celui de l'Adam miltonien. Ce qui sépare réalité et rêve dans Milton, c'est ce qui sépare la virtualité de l'acte, et quand c'est Dieu qui agit, il n'y a aucune différence. Rêve et réalité se rejoignent dans la Création divine. Dans Buffon au contraire, ce qui donne l'aspect onirique du texte, c'est l'extrême vague de tout ce qui entoure le premier homme. Les choses apparaissent — et disparaissent — selon les caprices des sens. Adam rencontre un palmier qui surgit tout à coup, comme ont surgi les parfums, les sons, les images, d'une sorte de mystérieux brouillard. Le rêve est un rêve heureux, mais très évanescent. La crainte de voir tout disparaître est au fond. Après son premier sommeil, le premier homme conçoit l'idée de la mort, mais ce n'est pas son seul souci :

J'eus une autre inquiétude, je ne savais si je n'avais pas laissé dans le sommeil quelque partie de mon être, j'essayai mes sens, je cherchai à me reconnaître (p. 218).

Tout a été si incertain qu'il craint pour la permanence même de sa personnalité, et ce n'est pas en lui-même qu'il trouve le moyen de l'assurer.

C'est immédiatement après ces craintes qu'Adam découvre cet autre lui-même dont la présence le rassure définitivement. Comme Dieu se montre à Adam à son réveil dans le *Paradis perdu*, sa compagne apparaît au premier homme après son sommeil dans Buffon. L'écrivain a voulu que ce soit par la plénitude de l'expérience sensuelle que soit apportée l'assurance de soi et vaincue la crainte des ténèbres. L'homme se sent si vivement porté vers l'autre qu'il y trouve la confirmation de soi-même :

... cette volonté vive acheva mon existence, je sentis naître un sixième sens (p. 218).

Sixième sens ? l'expression est bien ambiguë. L'homme découvre, par son contact avec son semblable, sa sociabilité, si on peut parler de sens social. Mais l'expérience va au-delà, et son intensité lui donne

un tout autre caractère. Le tête-à-tête avec cet être féminin, les yeux plongés dans les yeux de l'autre et qui font « couler dans [les] veines une nouvelle source de vie », ce désir de se fondre dans l'autre, tout lui donne un indéniable caractère sexuel<sup>10</sup>. L'émotion sexuelle est la suite de cet enchantement sensuel du premier homme. Pas seulement parce que c'est l'expérience la plus aiguë. En même temps, Buffon a classé les sens selon leur degré d'intensité. S'il commence par la vue, c'est que c'est le sens le plus extérieur, qui ne permet pas à l'homme de se distinguer de l'univers qui l'entoure. Les autres sens le font revenir à lui-même. L'odorat déjà et le goût avaient fait naître une jouissance intime. A ce caractère le plaisir amoureux ajoute sa vivacité et l'échange avec ce qui est hors de soi. Faisant sortir de soi-même, il ramène à soi-même. C'est pour cela que la nuit peut tomber et le sens de la vue s'estomper sans que cela crée d'angoisse : la plénitude d'existence à laquelle est arrivé l'homme est victoire sur les ténèbres.

Cette victoire est celle des sens. Le jardin de la naissance de l'homme est pour Buffon uniquement enchantement sensuel, lumières, couleurs, sons et parfums, goût, plaisir amoureux. La satisfaction d'Adam dans Milton est évidemment aussi plaisir sensuel, source d'une joie qui « inonde » son cœur. Mais après un moment d'enchantement, sa préoccupation est d'un autre ordre. Il cherche sa place dans cet univers, jusqu'au moment où tout lui est expliqué. L'homme de Buffon ne saurait recevoir de telles explications. Il n'y a personne pour les lui donner. Il ne sait pas d'où tout lui vient, et s'il n'est pas incapable d'inquiétude religieuse, il se tourne d'abord vers ce qui lui est donné, c'est-à-dire, les plaisirs des sens. Le monde de Buffon rejoint ici, à travers le sensualisme, la sensibilité rococo, son repli sur le monde humain, ses incertitudes, ses craintes et ses plaisirs. En même temps, son paradis sensualiste est une bonne introduction aux paradis terrestres qu'imagine la deuxième partie du siècle, je veux dire les jardins. Ils doivent d'abord donner cet enchantement sensuel (alors que le jardin géométrique est d'abord réflexion sur l'ordre), et être le cadre du plaisir d'exister. C'est sur ce plaisir d'exister que d'autres allégories de la création de l'homme vont aussi insister.

## II. LES HOMMES DE PROMÉTHÉE

Le titre les *Hommes de Prométhée* appartient à Meusnier de Querlon qui appela ainsi un récit en prose publié en 1718. Ce texte, présenté comme une traduction du grec, raconte la création de l'homme et de la femme par Prométhée, et leur naissance à l'amour. Meusnier s'y souvient-il de la *Pandore* voltairienne ? On ne trouve ni didactisme ni polémique anti-religieuse dans son récit, qui semble écrit pour le plaisir de tracer un tableau gracieux. De l'histoire de la création prométhéenne, Meusnier retient surtout les premiers moments de la vie du couple. Nés dans un cadre enchanteur, l'homme et la femme ne

10. Il est remarquable qu'en employant l'expression « sixième sens » Buffon n'ait fait aucune allusion à la beauté de la compagne. La notion lui a paru sans doute trop élaborée.



s'intéressent pas longtemps à ce paradis idyllique, très conventionnellement décrit. L'attrait amoureux les détourne de tout ce qui n'est pas eux-mêmes, et Meusnier donne une tournure érotique très marquée à ce premier émoi sexuel. Il détaille longuement les « appas » de la femme au moment où l'homme les découvre et insiste sur l'ardeur sensuelle du couple. Sensualité innocente dont le côté enfantin peut faire songer à l'*Oaristys*. C'est le rêve d'un plaisir sans péché, d'un paradis sur lequel ne pèse aucune malédiction. Pour Meusnier, le monde antique se confond avec celui de l'enfance heureuse.

Ce rêve explique sans doute le retentissement de son œuvre, qui a servi de point de départ et prêté son titre à un poème de Colardeau et à un conte de Mirabeau. Mais ces deux auteurs, tout en reprenant le récit de Meusnier, y mêlent d'autres intentions et se souviennent également, non sans contradiction, du *Paradis perdu*. Leurs œuvres y gagnent en complexité ce qu'elles perdent en cohérence.

### 1. Colardeau.

Colardeau classe lui-même le poème qu'il publie en 1774 — imité de Meusnier de Querlon — dans le genre descriptif. Il se sent l'égal de Dorat, Delille ou Roucher (dont les *Mois* sont sur le point de paraître) et montre plus d'ambition que Meusnier dans la conception même du sujet, qu'il ne limite pas au simple éveil de la sensualité amoureuse :

Si quelque sujet peut prêter à la variété des images et à tous les charmes de la poésie descriptive, c'est sans doute celui que je viens de traiter. La création de l'Homme et de la Femme, leur étonnement à l'aspect du grand spectacle de la Nature, leurs premières sensations, le développement de leurs idées, l'ivresse de toutes leurs réjouissances, quelle foule de beautés on aurait pu tirer d'un sujet aussi riche (*Œuvres*, t. II, p. 295) <sup>11</sup>.

Il commence pourtant par suivre pas à pas son modèle : même cadre idyllique, même présentation d'un tableau retraçant la création de l'homme et de la femme, même récit par un « sage » de l'action de Prométhée et même description des premiers moments du couple. Comme Meusnier, Colardeau consacre un long passage à la description des charmes de la première femme et à l'éveil du désir dans le couple. Mais en même temps, il essaie de donner plus de retenue à ses amants. Il modère l'ardeur de l'homme par de la timidité, et passe très vite sur la scène d'amour elle-même. Et surtout, loin de séparer le couple de ce qui l'entoure et de l'enfermer sur lui-même, il fait participer toute la nature à l'œuvre amoureuse. L'enivrement que la nature paradisiaque procure aux sens précède et annonce l'enivrement amoureux. Le couple humain entre ainsi dans le grand plan de la nature, qui s'est faite pour eux propice et accueillante :

La nature en silence  
Autour de leur berceau veille avec complaisance.  
(P. 312.)

11. Le poème de Colardeau, publié séparément en 1774 à Amsterdam et à Paris, fut repris sans modification dans l'édition parisienne de ses *Œuvres* en deux volumes de 1779. C'est à cette édition que renvoient toutes les citations.

Tout change de sens : Prométhée n'est plus qu'un créateur bienveillant, une sorte d'intermédiaire entre l'homme et la nature toute-puissante, et le poème devient célébration de cette nature créatrice de vie.

Le texte prend en même temps une signification allégorique. La création de l'homme n'y est nullement, à la différence de chez Voltaire, l'occasion d'un conflit entre dieux. Prométhée, il est vrai, n'a pas pu achever son œuvre par son seul pouvoir ; il a dû dérober le feu vital à une divinité supérieure. Mais celle-ci n'est pas opposée à cette création, et elle ne se montre pas hostile à l'homme. Elle a créé le cadre qui permet au couple de connaître l'enchantement de l'existence, ou plutôt elle est le cadre, car cette divinité bienveillante n'est autre que la Nature. Comme Prométhée représente l'industrie humaine, la leçon du poème paraît claire : grâce à leur génie, les hommes deviennent les rois de la terre, qui leur est accueillante. La fin du poème montre le couple humain sortant de son berceau :

Ils montent la colline, ils s'élancent : leur vue  
Du plus vaste horizon mesure l'étendue ;  
Et l'un et l'autre enfin marchent dans ces déserts  
En souverains du monde, en rois de l'univers.

(P. 318.)

Nous sommes loin du mélancolique « chemin solitaire » que prennent dans Milton, Adam et Eve chassés du paradis terrestre. C'est plutôt la découverte par Adam du paradis terrestre au premier matin du monde (*P.L.* V, 138 sq.), mais ici c'est la terre entière qui est devenue le jardin d'Eden.

On ne songerait guère à rappeler le *Paradis perdu* à propos de ce poème qui reflète l'optimisme du siècle des lumières, si Colardeau ne s'y référait lui-même et si on ne trouvait pas quelques réminiscences évidentes dans l'œuvre. L'auteur écrit en effet que, devant un aussi grand sujet, il a pensé à Milton :

Sans doute il m'eût fallu les pinceaux de l'Albane et de Milton [...] Il ne peut être honteux de rester au-dessous de ces grands maîtres (p. 296).

En rapprochant ainsi Milton d'un peintre plus réputé pour l'agrément de ses tableaux que pour leur puissance, Colardeau se montre plus sensible aux grâces des descriptions paradisiaques qu'à la vigueur des créations fantastiques. Mais en même temps il trouve dans le poème anglais des éléments qui donnent aux premiers hommes une dignité absente chez Meusnier. Voici comment il présente Pandore :

L'innocence était nue, et l'était sans alarmes ;  
Elle s'enveloppait de sa seule pudeur.  
La beauté n'a rougi qu'en perdant sa candeur ;  
Et près de son berceau, pure encore et céleste,  
Dans la nudité même elle eut un front modeste.

(P. 299.)

Nous trouvons là un écho direct des fameux passages du *Paradis perdu* consacré à la nudité d'Eve<sup>12</sup>. Dans Meusnier, la première femme

12. *P.L.* IV, 232 sq. et 378-85.

était seulement « piquante », comme le premier homme avait surtout la souplesse et la vigueur d'un athlète. Pour son premier homme, Colardeau se souvient encore de l'Adam miltonien, en lui donnant un front « majestueux » entouré d'une belle chevelure. Le premier couple devient digne de sa place éminente, et, comme dans Milton, par sa seule prestance le premier homme s'annonce comme le « roi de l'univers »<sup>13</sup>.

Sans doute cette éminente dignité n'est plus directement expliquée par la ressemblance de l'homme à son créateur<sup>14</sup>, mais elle marque le texte d'une religiosité absente chez Meusnier. On a remarqué l'adjectif « céleste » appliqué à Pandore. La Nature est ici divinisée, et Colardeau n'utilise pas le mythe de la création prométhéenne contre le mythe biblique, mais au contraire tente de les rapprocher. Ainsi il sort du cadre hellénique de son prédécesseur, et situe la création de l'homme près des « antres du Caucase »<sup>15</sup>, ce qui l'amène à donner au cadre de cette naissance un aspect oriental, et d'y introduire des palmiers. De même est-il question d'une mystérieuse déchéance qui a suivi cette création : les hommes d'alors étaient plus purs que maintenant, ce qui correspond mal à la signification allégorique du poème, qui exclut le péché comme elle semble exclure la révolte.

Pourtant Prométhée, révolté contre les Dieux, ressemble au Satan miltonien. La défaite des Titans, rapprochée discrètement de la chute des anges rebelles, l'a, on ne sait pourquoi, épargné. Il prend alors une pose et des traits que nous reconnaissons :

Mais à s'humilier rien ne peut le résoudre :  
Il relève son front sillonné par la foudre :  
« Des Dieux qui m'ont vaincu soyons encor l'égal,  
Dit-il, dût mon orgueil me devenir fatal,  
De ces dieux détestés bravons la tyrannie. »  
(P. 301.)

Mais si le rapprochement entre Prométhée et Satan n'est pas nouveau, ici, il surprend. La révolte pourrait avoir un sens si la divinité était contraire aux hommes que Prométhée veut créer en représailles. Mais nous avons vu qu'il n'en est rien. Il est vrai que les dieux qui ont vaincu le Titan et la divinité qui permet de donner la vie aux hommes ne semblent pas être les mêmes et qu'on peut y voir une intention anti-chrétienne, exaltation d'une religion de la « nature ». Tout cela n'est pas très cohérent, mais c'est sa confusion même qui donne son intérêt à la mythologie de Colardeau.

Il n'a pas l'ambition de nous présenter une cosmogonie. Seuls l'intéressent ce qui se passe sur la terre et un bonheur humain qui est le plaisir :

Trop d'éclat se déploie au séjour du tonnerre :  
On admire le ciel, on jouit sur la terre.  
(P. 305.)

13. P. 299, cf. *P.L.* IV, 290.

14. Prométhée a créé l'homme à son image, mais il n'est qu'une divinité intermédiaire, vaincue par les « dieux ».

15. Le Caucase est évidemment appelé par Prométhée, mais rappelons que la légende grecque situe plutôt cette création de l'homme en Phocide, et que le Caucase n'est que le lieu du supplice.

Pourtant tout son poème témoigne qu'il ne peut pas en rester à ce niveau simple. Il lui faut justifier ce bonheur par une mythologie, ou plutôt par une tentative de conciliation de deux mythologies différentes. Mais la présence diffuse des mythes bibliques introduits par les réminiscences de Milton fait en réalité vaciller le poème. Malgré l'optimisme de Colardeau, ils y font entrer le sens du péché et la révolte, et rendent précaire le bonheur humain. Dans cet univers qui est évidemment celui du rococo, nous retrouvons l'inquiétude confuse que nous connaissons déjà, et dans ce poème qui ne voudrait être guère plus qu'une idylle reparaissent par la confusion mythologique les interrogations de l'épopée. Ce n'est pas un choix de hasard si Colardeau essaie de concilier le paradis érotique de Meusnier et l'Eden de Milton, et ce n'est pas entièrement maladresse de sa part si cette conciliation se fait mal.

## 2. Mirabeau.

Le conte que publia Mirabeau en 1780 porte, comme le récit de Meusnier et le poème de Colardeau, le titre les *Hommes de Prométhée*<sup>16</sup>. C'est une œuvre d'une quinzaine de pages qui combine les textes de Meusnier, Buffon et Milton. Mirabeau indique lui-même ses sources : il a pris le récit de l'éveil de l'homme au « célèbre et immortel Buffon ». Il cite le *Paradis perdu* (dans le texte anglais) en note. Quant à Meusnier, il pense sans doute que le titre seul est un hommage suffisant à son modèle, dont il reprend littéralement le début. L'ensemble fait un conte assez curieux, qui commence par le récit de la création de l'homme et de la femme par Prométhée, la description des deux statues, le vol du feu céleste, et leur animation. Puis Mirabeau raconte l'éveil des sens du premier homme, l'éveil de la femme, et enfin la rencontre du couple. Le conte se termine sur la venue de la nuit, et la confiance qu'ils trouvent l'un dans l'autre.

Dans sa narration de la création des hommes par Prométhée, Mirabeau, suivant Meusnier, s'intéresse peu au Titan. Il passe très vite sur sa querelle avec les dieux et sur ses raisons de créer les hommes. Il s'attarde davantage sur la présentation du couple humain, et cette présentation est une imitation de Milton, mais en laissant de côté les vers qui donnent au texte son sens religieux :

L'homme paraît ; la majesté de son port, sa tête élevée vers le ciel, semblent désigner le maître de l'univers ; près de lui l'on aperçoit la femme, la femme, ce chef d'œuvre admirable de grâces et de beauté. Jamais couple ne fut plus différent et plus semblable ; l'un semble formé pour la méditation et le courage ; l'autre pour la douceur et les grâces ; celui-là pour le travail et l'amour ; celle-ci pour le plaisir et l'amour. Le regard imposant de l'un, son front majestueux paraissent lui donner quelque supériorité (p. 82)<sup>17</sup>.

La « supériorité » de l'homme est cependant bien limitée : la hiérarchie miltonienne du couple reposant sur l'idée que l'homme est plus proche du Créateur que la femme, Mirabeau ne saurait reprendre cette

16. Paru dans H. G. comte de Mirabeau, *Recueil de Contes* (Londres 1780), 2<sup>e</sup> partie.

17. Mirabeau cite en note le *Paradis perdu*, IV, 288-306.



idée. Il a trop d'admiration pour Eve, qu'il décrit en laissant courir son imagination :

La chevelure de l'autre [Pandore], longue, éparsée, ondoyante, tombe comme un voile jusqu'au bas de sa taille élégante et déliée. L'ébène de ses tresses flottantes se recourbe en mille nœuds, et vient ombrager un front d'ivoire où naissent des sourcils qui se terminent par un arc imperceptible, des paupières noires couronnent ses yeux qui brillent d'une humide flamme ; le lait n'est pas plus blanc que sa peau délicate, où le sang reflète sa pourpre et son éclat ; son sein, qui bientôt palpitera sous la main de l'Amour, ressemble à deux touffes de lys où la rose va s'échapper du bouton (p. 83-84).

Ce n'est plus, on le voit, la blonde et majestueuse mère du genre humain, mais l'Eve rococo, jeune objet de plaisir. La brune Pandore de Mirabeau, « modèle de la beauté », voit même son côté piquant accentué jusqu'aux limites de l'érotisme. Mirabeau est sur ce point en accord avec Meusnier : l'étonnant est qu'il a voulu mêler à sa description des réminiscences miltoniennes.

Après avoir fait dérober à Prométhée « une portion de ce feu céleste qui est l'âme de l'Univers », en passant le plus vite possible sur tout l'aspect merveilleux du mythe, Mirabeau imagine que le Titan place ses deux statues en deux endroits différents avant de les éveiller à la vie, « pour mieux jouir du spectacle qu'ils vont donner en passant du néant à l'être, et surtout du moment de leur réunion ». Cette séparation permet au conteur de décrire successivement l'éveil de l'homme et celui de « la belle Pandore ». Pour l'homme, il résume assez fidèlement — et très platement — le texte de Buffon jusqu'au premier sommeil de l'homme. Pour la femme, c'est au contraire le *Paradis perdu* qu'il imite de près :

La douce lumière vient pour la première fois ouvrir ses yeux étonnés ; elle se trouve mollement couchée sur un tapis de verdure, émaillé de fleurs, à l'ombre d'un bosquet. Elle ignore qui elle est, où elle se trouve, comment elle existe ; elle entend le murmure d'un ruisseau qui sortait d'une grotte voisine ; son onde répandue formait une plaine limpide, et sa tranquille surface représentait la pureté des Cieux. Ce fut là que Pandore porta ses premiers pas ; elle s'incline sur les rives verdoyantes, et se regarde dans ce cristal qui semble un autre ciel... (p. 90)<sup>18</sup>.

Mais en employant le présent et la troisième personne, au lieu que dans Milton Eve raconte elle-même ses premiers moments comme une expérience dépassée, et juge qu'elle avait agi avec « une pensée sans expérience », Mirabeau donne un tout autre ton au passage. Il supprime cette réflexion d'Eve, et alors que le texte anglais lui fait dire « je me demandais où j'étais », il écrit « elle ignore où elle est ». Pandore devient ainsi une créature tout instinctive. C'est l'homme qui va faire les expériences sensorielles : elle, elle est un « bel objet », et rien d'autre. Quand elle contemple son reflet dans l'eau, cette attitude n'est qu'un mouvement gracieux, signe d'une coquetterie qui lui donne du piquant.

Dans la première rencontre de l'homme et de la femme, Mirabeau, qui a suivi jusque-là tantôt Buffon, tantôt Milton, mais successivement,

18. Mirabeau cite en note le *P.L.* IV, 449-465.

mêle ses deux modèles de bien curieuse façon. Pandore a exactement, en voyant l'homme, les réactions de l'Eve miltonienne :

Il lui semble beau et majestueux ; mais d'une beauté moins douce et moins attrayante que celle de l'image fugitive qu'elle avait vue dans les ondes : un léger saisissement la fait reculer à sa vue... (p. 92).

Mais les réactions de l'homme sont celles de l'homme de Buffon à son réveil :

L'homme qui voit une forme semblable à la sienne la prend pour un autre lui-même. Quelle surprise ! Loin d'avoir rien perdu pendant qu'il a cessé d'être, il croit d'être doublé ; mais non, ce n'est pas lui, c'est mieux que lui... (p. 92).

Ce qui n'empêche nullement cet Adam sensualiste de s'adresser à Pandore-Eve dans des termes très voisins de ceux de l'Adam miltonien :

Arrête, belle Pandore, ah ! que crains-tu ? de joindre un autre toi-même (p. 93) ?

Mais c'est alors une Pandore devenue sensualiste à son tour qui répond :

Quels sons ont frappé mon oreille et pénétré mon cœur ? Où suis-je ? Qui suis-je ? O toi que je vois seul ici semblable à moi, toi qui doubles le sentiment de mon existence, n'es-tu pas une partie de moi (p. 93) ?

Le mélange des deux textes aboutit à un étonnant dialogue de sourds. Mais la seule chose qui semble intéresser vraiment Mirabeau, c'est d'arriver à la conclusion de la rencontre, qui est la retraite amoureuse du couple.

L'union du couple a besoin d'un cadre qui est le « berceau nuptial » du *Paradis perdu* :

La voûte est un tissu de lauriers, de myrthes et d'arbrisseaux odorants, dont le feuillage forme un couvert épais. De tous côtés l'acanthé et mille buissons embaumés palissadent le mur verdoyant. Les branches, l'iris, nuée de superbes couleurs, les roses, le jasmin et mille autres fleurs, élèvent leurs têtes embaumées (p. 94) <sup>19</sup>.

Et au moment où ils connaissent le plaisir amoureux, Mirabeau imite encore un passage du *Paradis perdu* :

La terre tressaillit ; les oiseaux redoublent leurs concerts, les zéphirs murmurent plus tendrement et secouent de leurs ailes légères les roses et les parfums des arbrisseaux (p. 94-95) <sup>20</sup>.

Mais dans Milton les signes de réjouissance que donnent la terre et l'air ont lieu au moment où Adam emmène Eve au « berceau nuptial » : ce sont les noces de l'homme et de la femme qui sont ainsi célébrées. Dans Mirabeau, l'emploi même du verbe « tressaillit » montre qu'il s'agit du frémissement sensuel. C'est par les sens que l'homme et la femme découvrent vraiment leur propre existence.

19. Mirabeau cite en note le *P.L.* IV, 692-702.

20. Mirabeau cite le *P.L.* VIII, 513-518.

Mirabeau semble donc retrouver ici Buffon, et c'est sur un souvenir de ce dernier qu'il termine son conte. Immédiatement après le plaisir amoureux, le couple a trouvé sa plénitude d'être :

Dans cet instant, l'astre du jour, vers la fin de sa course, éteignait son flambeau, le couple heureux s'aperçut à peine qu'il perdait le sens de la vue ; il existait trop pour craindre de cesser d'être (p. 95).

Mais Buffon ne parlait que de l'homme, et non du couple, bien qu'on puisse imaginer deux expériences parallèles. Or, justement chez Mirabeau les deux expériences ne sont pas tout à fait semblables : en attribuant à l'homme seul la réflexion sur l'expérience des sens, il laisse Pandore intacte pour l'expérience suprême. L'homme parvient à celle du « sixième sens » après avoir essayé les cinq autres. Pandore au contraire n'est pour ainsi dire pas née avant l'amour, et c'est par et pour l'amour qu'elle existe.

Le conte de Mirabeau n'est donc pas seulement une curieuse rêverie érotique sur le *Paradis perdu*, et les scènes du jardin d'Eden n'ont pas seulement fourni un prétexte à une imagination particulièrement vive. C'est tout le mythe de la création de l'homme que veut refaire ce récit hâtif, en présentant la mythologie miltonienne comme une sorte d'imagerie à laquelle seul le sensualisme peut donner une signification. Mirabeau va aussi loin qu'il est possible dans une lecture et une adaptation du *Paradis perdu* qui en supprime le contenu chrétien. Mais le cadre paradisiaque qu'il emprunte au poème anglais colore cependant son récit : le tressaillement de la nature, qui participe au plaisir de l'homme, suppose entre celui-ci et le monde qui l'entoure une mystérieuse harmonie.

### III. JEAN-JACQUES ROUSSEAU ET LE JARDIN D'EDEN

#### 1. *Ce qui sépare Rousseau de Milton.*

Il est douteux que Rousseau ait bien connu le *Paradis perdu*. Malgré la réputation de l'épopée dans son entourage — rappelons par exemple que lorsqu'il rend visite à Diderot à Vincennes, celui-ci est peut-être en train de lire Milton dans sa prison — Rousseau ne fait pas figurer cette œuvre dans ses lectures, sur lesquelles il nous renseigne à plusieurs reprises, et Milton n'est pas non plus parmi les poètes — peu nombreux, il est vrai, et exclusivement italiens — que Saint-Preux permet à Julie<sup>21</sup>. Le *Paradis perdu* n'est pourtant pas ignoré de Rousseau, qui s'y réfère une fois dans son œuvre, mais cette unique mention du poème indique le peu de place que tient celui-ci dans l'univers littéraire de l'écrivain. Du reste Rousseau ne sait pas l'anglais, et pour lui la poésie est essentiellement musique, une musique qui prolonge la rêverie ; s'il aime citer l'italien, c'est toujours à un moment où les harmoniques de cette langue continuent et rendent plus sensible l'harmonie de sa prose. Une traduc-

21. *Œuvres complètes*, t. II. Sauf indication contraire, toutes les citations de Rousseau renvoient aux *Œuvres complètes*, édition B. Gagnebin et M. Raymond, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959-1969.

tion ne peut rien lui apporter de tel : ainsi quand il s'agit d'évoquer l'alliance fugitive du plaisir, de l'amour et de la vertu, est-ce un vers de Métastase qui vient tout naturellement faire chanter un thème pourtant bien miltonien (t. II, p. 51). Mais, eût-il décidé de se contenter d'une traduction pour lire un poème qu'il entend sans doute célébrer autour de lui, Rousseau ne pouvait être attiré ni par le merveilleux ni par le sujet de l'épopée.

Grand lecteur de la Bible, Rousseau ne semble pas avoir beaucoup de goût pour les épisodes qui font agir des puissances surnaturelles ou qui sont d'éblouissantes visions. La *Genèse* en particulier lui paraît un texte que nous entendons mal, les « traductions qu'on nous en donne » (t. IV, p. 956) sont suspectes. Même dans les Evangiles, il censure ce qui lui paraît contraire au « bon sens ». Il écrit, à propos de l'épisode du Démoniaque :

Jésus demande à un groupe de démons comme il s'appelle. Quoi ! les Démons ont des noms ? Les Anges ont des noms ? Les purs Esprits ont des noms ? Sans doute pour s'entr'appeler entre eux, ou pour entendre quand Dieu les appelle ? Mais qui leur a donné ces noms ? En quelle langue en sont les mots (t. III, p. 743, en note).

Un poème ne doit sans doute pas être considéré selon le même critère de vérité que la Bible, mais c'est bien ce que Rousseau reproche à la poésie. Quand il entreprend d'écrire lui-même un poème en prose, le *Lévite d'Ephraïm*, qui est une imitation d'un épisode de l'Ancien Testament, il en exclut presque tout merveilleux : il accepte tout juste qu'on entende une fois la voix de l'Eternel, qui intervient plusieurs fois dans l'épisode biblique (*Juges*, 19-21). Son adaptation du texte de l'Ecriture Sainte montre du reste qu'il n'apprécie pas non plus l'extrême violence de son modèle : il omet le découpage de l'épouse morte en morceaux éparpillés sur le territoire d'Israël, et il transforme le brutal enlèvement des femmes en un épisode romanesque et vertueux. Alors que le texte de la Bible désapprouve tout l'incident, attribuant cette violence anarchique à l'absence de roi en Israël, Rousseau termine son adaptation par le triomphe de la vertu : « Béni soit le Dieu de nos pères ! il est encore des vertus en Israël » (t. II, p. 1223). Il n'approuve pas non plus, rappelons-le, la sensualité du *Cantique des Cantiques*, qu'il voudrait voir retranché des livres sacrés (p. 697). Or la poésie biblique du *Paradis perdu* s'appuie entièrement sur le merveilleux biblique, reflète à certains moments la violence du texte sacré, et utilise largement le *Cantique des Cantiques*. Ce n'est donc pas seulement une question de langue qui éloigne Rousseau de Milton.

Le sujet enfin du *Paradis perdu* est bien propre à rebuter Rousseau. Il n'est pas de mon propos d'analyser son attitude devant le péché originel, et je me bornerai à quelques remarques qui nous conduisent, j'espère, à mieux comprendre la place du poème de Milton dans son œuvre. Rousseau s'en est longuement expliqué, à propos de l'Emile, dans sa *Lettre à Christophe de Beaumont*. A l'évêque qui lui reproche d'ignorer le péché originel, Rousseau répond par une critique en règle de ce dogme. Mais surtout il lui reproche de ne pas être une explication suffisante de la corruption de l'homme :



Vous avancez que, par mon principe à moi, l'« on perd de vue le rayon de lumière qui nous fait connaître le mystère de notre propre cœur » ; et vous ne voyez pas que ce principe, bien plus universel, éclaire même la faute du premier homme, que le vôtre laisse dans l'obscurité. Vous ne savez voir que l'homme dans les mains du Diable, et moi, je vois comment il y est tombé ; la cause du mal est, selon vous, la nature corrompue, et cette corruption même est un mal dont il fallait chercher la cause. L'homme fut créé bon ; nous en convenons, je crois tous les deux. Mais vous dites qu'il est méchant, parce qu'il a été méchant, et moi je montre comment il a été méchant. Qui de nous, à votre avis, remonte le mieux au principe (t. IV, p. 939-940) ?

Texte étonnant, si on songe que le « principe » que Rousseau oppose au péché originel, c'est la propension qu'a la nature humaine à « régimber contre une défense inutile et arbitraire » ! Pour expliquer la « corruption » de la nature humaine par une disposition naturelle à l'homme, Rousseau est entraîné dans une justification de l'« amour de soi », nécessaire à la conservation. Il patauge, mais c'est qu'il est incapable de concevoir un Dieu qui ne soit pas toute bonté. C'est pourquoi il donne sa propre interprétation de la *Genèse*. Expliquant qu'on ne peut avoir fait un crime à Adam d'être selon sa nature, il ajoute :

Ainsi l'ordre enfreint par Adam me paraît-il moins une véritable défense qu'un avis paternel ; c'est un avertissement de s'abstenir d'un fruit pernicieux qui donne la mort. Cette idée est assurément plus conforme à celle qu'on doit avoir de la bonté de Dieu et même du texte de la *Genèse* que celle qu'il plaît aux Docteurs de nous prescrire... (t. IV, p. 940, en note).

Le Dieu de justice du *Paradis perdu* n'est pas le sien : Dieu pour lui n'est pas de l'ordre de la justice telle que nous la concevons, et il devait trouver étrange qu'on veuille le justifier aux yeux des hommes. Sur ce point, c'est bien une opinion semblable à la sienne qu'il prête à Madame de Warens :

Maman ne mentait pas avec moi, et cette âme sans fiel qui ne pouvait imaginer un Dieu vindicatif et toujours courroucé ne voyait que clémence et miséricorde où les dévots ne voient que justice et punition. Elle disait souvent qu'il n'y aurait point de justice en Dieu d'être juste envers nous, parce que ne nous ayant pas donné ce qu'il faut pour l'être ce serait redemander plus qu'il n'a donné (t. I, p. 229).

Aucun Enfer ne peut convenir à ce Dieu indulgent, aussi bien Madame de Warens n'y croit-elle pas, et sur ce point encore Rousseau a retenu son enseignement :

Il lui semblait qu'on expliquait trop littéralement et trop durement l'Écriture. Tout ce qu'on y lit des tourments éternels lui paraissait comminatoire ou figuré (p. 229).

Tout semble séparer, on le voit, nos deux auteurs, et le silence de Rousseau sur le *Paradis perdu* n'a rien de surprenant.

## 2. Nostalgie de l'Eden.

Ce qui peut surprendre c'est plutôt que ce silence ne soit pas total. Mais il n'est pas interdit de rêver sur un titre, et celui de *Paradis perdu* éveille chez Rousseau de nombreuses résonances. Le rêve un peu général

et vague d'un paradis sans péché, d'une innocence retrouvée, Rousseau n'a cessé de le caresser, de le préciser, aussi bien sur le plan individuel que sur le plan collectif. Au fond, il reproche au péché originel d'être indélébile, et il voudrait que le rachat par la communion avec le Christ soit total et immédiat, que le baptême ait une sorte de vertu magique qui rétablisse immédiatement l'homme dans sa grandeur première. Une note de sa *Lettre à Christophe de Beaumont* est à cet égard révélatrice :

Si l'on disait, avec le Docteur Thomas Burnet, que la corruption et la mortalité de la race humaine, suite du péché d'Adam, fut un effet naturel du fruit défendu [...], alors il faudrait convenir que, la nature du remède devant se rapporter à celle du mal, le baptême devrait agir physiquement sur le corps de l'homme, lui rendre la constitution qu'il avait dans l'innocence, et, sinon l'immortalité qui en dépendait, du moins tous les effets moraux de l'économie animale rétablie (t. IV, p. 938, en note).

Aussi va-t-il substituer sa propre doctrine à celle de la Bible. En ce qui concerne la société, le *Discours sur l'origine de l'inégalité* est bien — plusieurs critiques l'ont noté — « une *Genèse* philosophique où ne manquent ni le jardin d'Eden, ni la faute, ni la confusion des langues »<sup>22</sup>. Mais c'est une *Genèse* qui dilue cette faute dans un acte, ou plutôt un changement collectif : le retour à l'innocence est ainsi plus facile. On peut en indiquer les moyens pour la collectivité, et en attendant, par une conduite qui renie les erreurs de la société, retrouver individuellement l'innocence perdue. Mais le paradis n'existe que quand ce sentiment d'innocence est lié au bonheur, et même à la volupté. Rousseau ne l'a vécu qu'en de rares instants trop courts. Ainsi quand il vient de s'installer dans la petite maison du jardin de Montlouis, à Montmorency :

Avec quel empressement je courais tous les matins au lever du soleil respirer un air embaumé sur le péristyle ! Quel bon café au lait j'y prenais tête-à-tête avec ma Thérèse ! Ma chatte et mon chien nous faisaient compagnie. Ce seul cortège n'eût suffi pour toute ma vie, sans éprouver jamais un sentiment d'ennui. J'étais là dans le paradis terrestre : j'y vivais avec autant d'innocence, et j'y goûtais le même bonheur (t. III, p. 521).

Tous les lecteurs de Rousseau connaissent ces brefs épisodes paradisiaques, de Genève à l'île Saint-Pierre. Ils savent aussi leur brièveté et leur incertitude : il semble que Rousseau ne les vive pleinement que par le souvenir et la magie de l'acte littéraire : ses paradis sont d'abord des paradis perdus.

Jamais la prose de Rousseau ne se fait plus vibrante que dans l'évocation de ces moments disparus. Ces « cantilènes sur le bonheur perdu »<sup>23</sup> sont signe du passage à l'acte littéraire, qui fait subir à la biographie de Rousseau de profondes transformations. La reprise du schéma religieux : Paradis, chute, rachat, n'est pas réservée à l'histoire hypothétique de l'humanité. C'est selon ce même schéma que Rousseau organise sa propre histoire, et on a noté que le « mythe personnel » de Rousseau rejoint ici le mythe religieux le plus répandu. M. Staro-

22. Jean Starobinski, *Introduction au Discours sur l'origine de l'inégalité*, in Rousseau, O.C., édition citée, t. II, p. LII.

23. Expression de Bernard Guyon in Rousseau, O.C., édition citée, t. II, p. 1394.

binski notamment a très heureusement commenté l'épisode du peigne de Mademoiselle Lamercier, et montré que cette première rencontre de l'injustice, cette première persécution de l'innocence, représentent un véritable départ d'Eden. Cette résurgence du mythe se retrouve ailleurs, en particulier à propos de la description du jardin de Julie. Il est banal de comparer cet « Elysée » au jardin d'Eden, et Rousseau lui-même invite à la comparaison en évoquant, dès le début de sa description, les îles paradisiaques que rappelle l'enclos. Dans sa riche comparaison entre l'Elysée et les jardins de Belœil, M. Mauzi indique que la nature de l'Elysée est « en partie mythique »<sup>24</sup>. Une comparaison avec la description miltonienne du Paradis terrestre nous montre que les deux lieux sont organisés selon une structure semblable et que la part du mythe est dominante dans la description de Rousseau.

### 3. Structures paradisiaques dans la description de l'Elysée.

Le paradis terrestre est d'abord un lieu inaccessible : il est entouré d'épaisses murailles, et n'y pénètre pas qui veut. L'Eden miltonien comme l'Elysée sont protégés par un épais mur végétal. La porte du jardin de Julie est si bien dissimulée que Saint-Preux a l'impression d'être entré « comme tombé des nues » (t. II, p. 471), et rappelons qu'on ne pénètre dans l'Eden, qu'on soit ange ou démon, qu'en volant. L'Eden est entouré d'une zone de forte chaleur : c'est le flamboyant soleil de midi (*P. L.*, IV, 29-30). Or, il fait à Clarens une chaleur « insupportable » au moment où Saint-Preux est introduit dans l'Elysée, et cette chaleur se transforme instantanément en fraîcheur. Le Paradis est un lieu d'ombre : dans Rousseau comme dans Milton, il y a des bouquets d'ombres, qui forment « des touffes obscures, impénétrables aux rayons du soleil comme dans la plus épaisse forêt :

where the unpierc'd shade  
Imbrownd the noontide Bows...  
(*P. L.* IV, 245-6.)

Cette fraîcheur est due aussi à la présence de l'eau. Les deux jardins sont sillonnés de ruisseaux et des sources y jaillissent : cette eau est réservoir de vie, et cette vie se retrouve dans les oiseaux familiers avec les hommes qui se rassemblent autour du bassin.

L'absence de peur chez les animaux sauvages et leur amitié avec l'homme est un aspect essentiel du Paradis terrestre (Rousseau a souvent rêvé d'appivoiser les animaux), qui se trouve évidemment chez Milton (*P. L.*, IV, 340 sq.). Mais surtout la vie naturelle de l'Eden obéit aux règles de l'art, et c'est une des caractéristiques du jardin paradisiaque que l'art et la nature s'y confondent. Dans l'Elysée, on a laissé faire la nature et elle a créé cet ensemble où se mêlent fleurs des champs et fleurs de jardin. Les hommes n'interviennent pas, « tout est verdoyant, frais, vigoureux, et la main du jardinier ne se montre point » (t. II, p. 478). Les plantes sont venues d'elles-mêmes, et les quelques in-

24. R. Mauzi, *L'idée du Bonheur au 18<sup>e</sup> siècle* (Paris 1969), p. 372.

interventions humaines indispensables ont été faites comme « un jeu sans effort » (p. 484) « rien d'aligné, rien de nivelé, jamais le cordeau n'entra dans ce lieu » (p. 479). Rousseau n'atteint pas ici — le contexte réaliste de son récit le lui interdit — à la somptuosité de la nature miltonienne ; les minéraux ne coulent pas sur des perles éclatantes et des sables d'or, l'or n'est pas spontanément mêlé à la nature. Mais Saint-Preux a pourtant l'impression d'une création somptueuse, et il est étonné d'apprendre que ce luxe n'a rien coûté. Rousseau oppose lui-même les richesses naturelles aux jardins dans lesquels un architecte a « gâté la nature » par des créations purement artificielles comme des « vases de bronze » et des « fruits de pierre » (p. 480). Dans son jardin, la nature s'est faite art, et la vieille antinomie entre φύσις et τέχνη est surmontée.

Comme tous les paradis, l'Elysée représente un équilibre précaire, il est menacé, et il n'est qu'un lieu de passage. Le nom même du jardin fait penser au paradis d'après la mort, et pour Julie, il est un peu une transition vers l'autre vie qu'elle évoque avec émotion à la fin de la visite du jardin :

... des jours ainsi passés tiennent du bonheur de l'autre vie, et ce n'est pas sans raison qu'en y pensant j'ai donné d'avance à ce lieu le nom d'Elysée (t. II, p. 486).

Sans doute — on l'a rappelé à ce propos<sup>25</sup> — l'Elysée n'est pas l'Eden. Mais il ne faut pas oublier que l'Eden miltonien est aussi un lieu de passage. Même s'il n'avait pas péché, Adam n'était pas destiné à y rester : il devait plus tard être transformé en esprit supérieur, et, selon les paroles de Raphaël, « sur des ailes monter comme nous [les anges] dans l'éther » (*P.L.*, V, 498-499). L'équilibre du paradis terrestre est menacé de l'extérieur comme de l'intérieur.

L'entrée des enfants se produit au moment où l'enchantement paradisiaque du lieu vient d'être rompu. C'est à eux que Julie destine son jardin :

J'ai pensé, me dit-elle, à l'amusement de mes enfants et à leur santé quand ils seront plus âgés [...] J'en veux faire un jour mes petits jardiniers (p. 485).

Mais, avec eux, l'impression de mystère et de solitude, et la communion secrète des cœurs font place à l'exubérance et à la joie extériorisée, et quand Julie précise que la promenade deviendra un lieu d'exercice pour les « petits jardiniers », l'Elysée devient un jardin banalement heureux. Ce paradis est condamné à disparaître par excès de vie, cet excès de vie qui est en même temps signe de mort, puisque les enfants — la suite du roman le fait bien voir — sont, pour paraphraser un mot célèbre, la mort des parents. Rappelons que c'est également cette exubérance vitale qui menace de l'intérieur le paradis miltonien, dans lequel l'eau et la sexualité ont une ambivalence semblable à celle des enfants dans celui de Rousseau. Mais ces enfants, dont le salut causera la mort de Julie, représentent pour l'Elysée la fin la plus heureuse possible.

#### 4. Un paradis - refuge.

Sans eux, ce serait Saint-Preux, les souvenirs remâchés, et de nou-

25. Cf. la note de Bernard Guyon à la *N.H.*, t. II, p. 1614.



velles tentations. C'est du reste la maladroite de l'ancien amant de Julie, qui n'est pas vraiment à sa place dans cet Elysée, qui est cause de la rupture du charme précédant l'arrivée des enfants. En rappelant que ce jardin fut créé à côté des « bosquets » que Julie évite, car ils lui rappellent des souvenirs interdits, il fait entrer dans ce lieu ce que justement il ne supporte pas, les souvenirs passionnels contre lesquels l'Elysée est refuge. Un tel paradis existe contre quelque chose, ce que le texte met suffisamment en évidence en soulignant la puissance enchanteresse d'oubli du jardin : c'est un lieu où on se retrouve soi-même et qui procure la paix du cœur et l'innocence, mais à condition qu'on y fasse un sérieux élagage de ses sentiments. Y rappeler un certain passé équivalant à un sacrilège ; le courtois Wolmar le rappelle à Saint-Preux sur le ton de la réprimande :

Apprenez à respecter ces lieux où vous êtes ; ils sont plantés par les mains de la vertu (t. II, p. 485).

Ce paradis a son interdit, ou si on préfère, son péché, et Saint-Preux joue le rôle de tentateur, mais on connaît la résistance de Julie<sup>26</sup>.

Ce paradis refuge est donc un lieu de défense. Son épanouissement est contrôlé, et présente un aspect artificiel que souligne ce côté volontaire et fabriqué du jardin. Car si Rousseau y a bien cherché l'alliance spontanée de l'art et de la nature, il n'en est pas moins vrai que les coups de pouce de l'homme s'y voient un peu trop : le jardin a quelque chose de laborieux que renforce la trop longue digression sur l'art des jardins faite pendant la visite. Comme est laborieuse l'alliance de l'homme et des animaux : il a fallu beaucoup de patience pour que les oiseaux deviennent familiers, et encore est-ce à condition qu'on les laisse le plus possible en paix. Dans le vrai paradis — si je puis dire — on n'a pas à craindre de troubler les animaux.

Lieu d'asile, à l'écart de l'action du roman, rêverie fermée sur elle-même que Rousseau lui-même qualifie de « frivole » et cette frivolité même est le signe d'un certain échec du roman : ce faux paradis confirme l'impossibilité de l'alliance du bonheur, de la volupté et de la vertu. La rédemption de Julie n'aboutit pas à l'épanouissement paradisiaque mais à un bonheur mesuré consacré par une mort vertueuse. L'Elysée vient tard dans le roman : il n'est pas le lieu de la naissance de l'amour et de son innocente ivresse. Les personnages ont commencé par les enivres de l'amour coupable, et c'est contre le souvenir de ces moments qu'est construit ce paradis raisonneur. Son édification même et son inutilité sont le signe de la condamnation des personnages : leur cheminement de l'extase délirante à la vertu un peu contrainte n'est pas le bon chemin. Aussi dans *l'Emile*, Rousseau va-t-il prendre la route inverse et essayer de mener à l'épanouissement paradisiaque par la vertu.

26. Il serait peut-être excessif de voir dans Saint-Preux une figure de Satan. Mais il joue bien ici le même rôle, sans succès il est vrai, bien que sa présence précipite le dénouement. Et il faut remarquer que ce précepteur a choisi d'emblée la voie mauvaise : son abandon à la spontanéité passionnelle, ses mouvements de révolte, doivent être opposés à l'attitude du précepteur d'Emile et de Sophie. On comprend la place ambiguë qu'il occupe dans ce paradis.

### 5. *Emile et la création patiente du bonheur.*

A mi-chemin dans le temps entre Marivaux et Colardeau, Rousseau mène dans l'*Emile* une expérience similaire à celle du Prince de la *Dispute* ou de Prométhée : il met face à face l'homme et la femme qu'il a créés, et observe leurs premières amours, qui sont les amours d'Eden. C'est alors que lui aussi, il va penser au *Paradis perdu*, et invoquer le « divin Milton » juste au moment où commencent les innocentes amours d'Emile et de Sophie.

On sait la place qu'occupe l'évocation des amours naissantes dans l'œuvre de Rousseau, notamment dans les *Confessions*, au sujet desquelles Bernard Guyon renvoie au paradis de *Moesta et Errabunda*. Mais il faut remarquer à ce propos que ce paradis adolescent est exactement le contraire du « paradis » de l'Elysée. L'Elysée a été édifié en effet en supprimant un verger où nous apprenons qu'autrefois — avant le début du roman, puisque ce sont des jeux analogues dont Saint-Preux ne veut plus dans la première lettre (t. II, p. 33) — le jeune précepteur se battait « à coups de pêches » avec Claire d'Albe, exactement comme Rousseau et les jeunes filles se battent avec des cerises dans le célèbre épisode des *Confessions* qui amène justement M. Guyon à rappeler Baudelaire (t. I, p. 1297). Ces amours naissantes ont toute l'innocence paradisiaque, mais elles sont toujours éphémères et à peine ébauchées. L'Elysée est quand même plus stable, mais on n'y trouve pas le radieux bonheur des commencements : il n'est qu'une préfiguration de la mort heureuse. Le créateur d'Emile reprend donc sa quête paradisiaque dans une expérience nouvelle. Il se met, comme Prométhée, dans les conditions idéales pour faire vivre à deux êtres le rêve qui a échoué jusqu'ici, et dont il veut passionnément faire une réussite.

Rousseau-Pygmalion prépare avec amour et un soin extrême ses statues. On sait la patience et l'attention aux détails qu'il met dans l'éducation d'Emile. On peut estimer que les développements sur l'emmaillement des nourrissons, le lait des nourrices campagnardes ou, la nécessité pour Emile d'aller tête nue pour se fortifier les os du crâne (je prends ces exemples au hasard) sont une piètre préparation à l'évocation du jardin d'Eden. Ce serait méconnaître le sens de toutes ces précautions : la *Nouvelle Héloïse* était l'exemple même de l'attitude inverse. Saint-Preux y veut le paradis tout de suite, en dépit de tout, et il n'obtient que désastres. Sans doute cette impatiente nostalgie est propice à l'épanouissement du plus ardent lyrisme, mais le lyrisme est le chant du malheur. Rien de moins lyrique que l'éducation d'Emile : chaque coup de ciseau du sculpteur est un détail artisanal. Mais l'art du précepteur est davantage celui d'un jardinier que d'un sculpteur. D'un jardinier paradisiaque : il ne taille pas, n'élague pas, il oriente. L'art se contente d'assister la nature, mais pas de la même façon pour les deux créatures : Sophie est traitée plus sévèrement qu'Emile. On a remarqué souvent à ce propos la méfiance de Rousseau envers la nature féminine. Mais la contrainte dont il fait usage à l'égard de Sophie ne fait pas violence à sa nature. C'est la nature même des femmes qui demande à être freinée :

Ne souffrez pas qu'un seul instant dans leur vie elles ne connaissent plus de frein. Accoutumez-les à se voir interrompre au milieu de leurs jeux et ramener

à d'autres soins sans murmurer. La seule habitude suffit encore en ceci, parce qu'elle ne fait que seconder la nature (t. IV, p. 710).

Chacun parvient donc par son éducation à l'épanouissement de sa nature réelle. Il faut qu'ils soient prêts pour la grande expérience. Quelle meilleure introduction que la profession de foi du Vicaire savoyard sur laquelle se termine l'éducation d'Emile : cette exaltation de Dieu à travers ses œuvres, négation du premier péché, n'est-elle pas la religion paradisiaque même, dans laquelle rien ne s'interpose entre l'homme et son créateur ?

### 6. *Un paradis durable.*

Rousseau indique lui-même qu'il a composé le livre de la rencontre d'Emile et de Sophie dans l'enchantement paradisiaque de Montmorency :

C'est dans cette profonde et délicieuse solitude qu'au milieu des bois et des eaux, aux concerts des oiseaux de toute espèce, au parfum de la fleur d'orange je composai dans une continuelle extase le cinquième livre de l'*Emile* dont je dus en partie le coloris assez frais à la vive impression du local où je l'écrivais (t. I, p. 521).

Cette extase n'empêche nullement Rousseau précepteur de redoubler de précautions. Le créateur-écrivain a décidé, comme Dieu, qu'« il n'est pas bon que l'homme soit seul » (t. IV, p. 692), et comme Dieu, il a créé la femme uniquement pour le besoin de l'homme. Là encore une comparaison avec la *Nouvelle Héloïse* nous fait mesurer l'erreur de Saint-Preux (et de certains rêves de Rousseau) : au lieu que l'amour entre en conflit avec les conditions sociales, il est en harmonie avec elles, et la condition modeste de Sophie la met bien dans la dépendance d'Emile. Surtout, au lieu que l'amour soit une expérience fulgurante et déchirante, il doit naître et se fortifier lentement, en laissant les personnages en plein accord avec eux-mêmes.

Le « gouverneur » veille du reste à cette naissance avec plus d'attention que jamais aux détails : distance qu'Emile doit faire à pied pour aller voir Sophie, nombre de fois par semaine où il est autorisé à le faire, etc. C'est seulement au moment où cet amour s'affirme qu'il cède un instant à l'ivresse paradisiaque, et qu'il invoque le paradis miltonien :

Albane et Raphaël prêtez-moi le pinceau de la volupté. Divin Milton, apprends à ma plume grossière à décrire les plaisirs de l'amour et de l'innocence (t. IV, p. 790).

C'est toujours le Milton de la description du paradis terrestre qui est retenu, et l'alliance avec les deux peintres montre ce qu'évoque ce paradis pour Rousseau : Milton vient donner aux images voluptueuses la caution de l'innocence. Somptuosité sensuelle sous l'œil de Dieu, en pleine transparence, sans rien de fangeux ni de méprisable. Ces images, Rousseau les supporte à peine :

Tant d'images charmantes m'enivrent, je les rassemble sans ordre et sans suite, le délire qu'elles me causent m'empêche de les lier (p. 790).



Pendant un moment, l'extase du créateur l'emporte sur l'attention minutieuse du gouverneur. Mais Rousseau prend bien garde de ne pas se laisser entraîner.

A peine a-t-il évoqué l'auteur du *Paradis perdu* qu'il le récuse en même temps qu'Albane et Raphaël :

Mais non, cachez vos arts mensongers devant la sainte vérité de la nature (p. 790).

On reconnaît là l'attitude constante de l'ennemi des arts. Pourtant la nature qu'il dépeint ressemble beaucoup à celle du *Paradis perdu*. Ainsi Emile et Sophie font-ils preuve, dans leurs tête-à-têtes, d'une religiosité que nous reconnaissons :

Quelquefois dans leurs promenades en contemplant des merveilles de la nature leurs cœurs innocents et purs osent s'élever jusqu'à son auteur. Ils ne craignent pas sa présence, ils s'épanchent conjointement devant lui (p. 791).

Cette prière spontanée qui est en même temps épanchement amoureux fait bien penser à la prière d'Adam et Eve dans Milton, que ce soit rencontre ou souvenir. Mais le rejet par Rousseau de l'« art mensonger » de Milton a une autre signification : s'il cède un moment à l'illusion, il se reprend très vite pour retourner aux détails de la vie quotidienne, et aux petites scènes domestiques. Petites bouderies, petites manœuvres qui se veulent des scènes d'observation : Rousseau a besoin d'appuyer son rêve sur le quotidien. Mais surtout il a besoin d'être présent dans le déroulement de ces scènes amoureuses.

A la différence de Prométhée, il ne se contente pas d'observer de loin : l'acte de création se continue dans la création de l'amour, et le gouverneur y joue son rôle. Ainsi l'éloignement forcé d'Emile pour un voyage de deux ans avant l'union définitive des jeunes gens est une dernière épreuve, une dernière précaution. Le gouverneur les a accumulées d'une façon presque maniaque, jouant même le rôle de la mère confidente au soir de la nuit de noces, en leur enseignant la quête du respect mutuel, quête surtout destinée à prévenir l'ennui du mariage. En faisant ainsi de Sophie l'« arbitre des plaisirs » d'Emile, Rousseau veut éviter les pièges de la lassitude sensuelle. Il cherche à prolonger indéfiniment le bonheur des commencements :

J'ai surtout pensé que si l'on pouvait prolonger le bonheur de l'amour dans le mariage, on aurait le paradis sur la terre. Cela ne s'est jamais vu jusqu'ici. Mais si la chose n'est pas tout à fait impossible, vous êtes bien dignes l'un et l'autre de donner un exemple que vous n'aurez reçu de personne, et que peu d'époux sauront imiter (t. IV, p. 861).

Nous sommes à la dernière page du livre, et Rousseau donne ici le secret : « le paradis sur la terre », non pas pour de brefs instants, mais pour toute une existence. « Pour peindre leur félicité, il faudrait faire l'histoire de leur vie » (p. 867), écrit-il tout à fait à la fin, comme preuve de la réussite de son expérience. La minutie qu'il a apportée à sa préparation n'a pas été inutile : chaque détail était indispensable à cette création patiente, comme est indispensable la dernière recette du pacte



du respect mutuel. Ainsi s'explique l'acharnement qu'a mis Rousseau. Il lui fallait prendre au piège le jardin d'Eden, sans se laisser captiver par les illusions de l'exubérance de Raphaël ou de la suavité millonienne. Et à la fin, quand le couple a trouvé ce bonheur, le créateur satisfait n'a plus besoin des ressources d'un art étranger. Il a créé le premier couple capable de prolonger l'Eden, de vivre l'Eden. Les exemples précédents n'étaient que fictions mensongères. Lui seul a trouvé le secret du Paradis véritable.

### 7. Paradis et écriture.

Bien sûr, quand il voudra prolonger le rêve, se retrouver entre Emile et Sophie dans cet étrange trio (p. 884), les choses prendront une tout autre direction. Le gouverneur, pour une raison mystérieuse, « abandonne » la jeune famille à son destin, et elle connaît les pires épreuves, la ville, l'adultère, la séparation. Emile à son tour reprend la cantilène du bonheur perdu :

Jours chéris de nos premières amours, jours délicieux, que ne pouvez-vous recommencer sans cesse et remplir désormais tout mon être ! Je ne voudrais point d'autre éternité (t. IV, p. 883).

Cet échec inévitable, Rousseau le présentait dès le début. Ses personnages comme lui-même se cognent toujours la tête aux mêmes murs, rejouent indéfiniment les mêmes scénarios. Mais l'échec n'est pas total : le roman de la création a quand même emprisonné le Paradis entre ses pages où est peut-être, pour Rousseau, la vraie vie.

En insistant sur la minutie de Rousseau dans l'*Emile*, je pensais au botaniste. Dans l'Elysée, Rousseau remarque son désaccord avec « le sage Wolmar » pour qui les fleurs ne doivent être l'objet que d'une contemplation distraite (t. II, p. 482), et il écrit ailleurs qu'il « n'est pas aisé d'imaginer un jardin mieux assorti de plantes que celui d'Eden » (t. I, p. 1064). La botanique de Rousseau est une façon de mettre le Paradis terrestre dans un classeur, et l'*Emile* est un peu l'herbier littéraire de Rousseau. En l'ouvrant, on y trouve, un peu fané, le parfum du jardin d'Eden.

## IV. JARDINS

Deux traités parmi les plus connus sur l'art des jardins, celui du marquis de Girardin, et le livre de J.-M. Morel, *Théorie des Jardins*, publiés à un an d'intervalle — mais il est probable que des copies du manuscrit de Girardin ont circulé avant son impression — portent un épigraphe emprunté à la description miltonienne du jardin d'Eden. Le passage choisi par Morel est le jardin vu d'en haut, d'un coup d'œil, par Satan :

In narrow room nature's whole wealth, yea more  
A heav'n on earth...

(P.L. IV, p. 207-208.)

tandis que Girardin cite la conclusion de la même description

A happy rural seat of different views.  
(P.L. IV, 247.)

Ces références au texte miltonien nous montrent que le *Paradis perdu* est un des modèles de la littérature sur les jardins si abondante dans la deuxième partie du siècle. Mais en même temps un modèle qui peut être interprété de bien des façons : les deux passages du *Paradis perdu* que je viens de citer se font écho et en même temps s'opposent, comme s'opposent la tendance au jardin ouvert, fondu dans un paysage (du reste le parc que conçut Girardin est à lui seul tout un paysage) et celle au jardin fermé, semblable à l'Elysée de Julie, enclos éminemment précieux, microcosme, reflet de l'univers. Dans cet art des jardins en lequel on a parfois vu l'art le plus caractéristique du 18<sup>e</sup> siècle, l'univers rococo et l'art baroque parfois se complètent, parfois se combattent.

### 1. Jardin anglais et liberté.

#### a. William Mason.

En Angleterre, en 1770, évoquer la description miltonienne du jardin d'Eden à propos de l'art du jardin est un lieu commun. Dès 1715, Stephen Switzer avait donné le *Paradis perdu* comme modèle à l'amateur de jardins. Quelques années plus tard, un admirateur passionné de Milton, Jonathan Richardson, note que la lecture du *Paradis perdu* « fait voir la nature avec des yeux meilleurs qu'avant, et apparaît des beautés qui n'avaient pas été remarquées jusque-là »<sup>27</sup>. Mais c'est surtout dans la deuxième partie du siècle que le *Paradis perdu* devient véritablement à la mode parmi les amateurs des jardins. Deux livres — tous les deux connus en France avant même d'être traduits — témoignent de l'importance accordée à l'Eden miltonien. Dans son *Jardin Anglais*, William Mason considère que le premier modèle « d'un jardin que la Nature dessina elle-même » fut donné par le « chef des poètes, dont l'esprit supérieur et éclairé par une lumière divine, reçut et réfléchit, comme un miroir fidèle, le premier ouvrage du Planteur tout-puissant »<sup>28</sup>. Mason cite quelques extraits de Milton, et oppose le modèle de « pompe sublime » qu'il a donné à celui que « l'art » — opposé à cette nature — avait défiguré :

L'art, enfant de la honte et du péché, l'art dans un malheureux moment, s'en empare avec violence, pour avilir et déshonorer toute la pureté de ses grâces : enfin Milton, ta voix proclama sa gloire originale, qui avait été flétrie pendant des siècles (p. 28).

Malgré le caractère très général et vague de cette affirmation de Mason, il n'est pas douteux que le jardin à la française soit pour lui l'exemple type de cet « avilissement » de la nature.

La suite du texte le montre nettement, quand Mason voit dans la Restauration un moment où la Nature fut de nouveau « captive » :

27. Isabel Chase, *H. Walpole, gardenist* (1943), p. 121.

28. *Le Jardin Anglais*, trad. française de 1788, p. 27. L'expression « Planteur tout puissant » est de Milton. « Sovran Planter », P.L. IV, 691.

On la vit également gémir, quand Charles, le servile instrument de la Gaule, reparut pour sourire à ses sujets qu'il faisait rentrer dans l'esclavage... (p. 28).

Pour Mason, le jardin anglais a une signification politique : la libération de la nature est aussi le rappel du « bonheur primitif » de l'homme, libre à l'origine :

... un sentiment intérieur me rappelle le bonheur primitif que possédait la nature, avant que le vice et l'esclavage eussent avili l'univers ; lorsque tout était bonne foi et liberté, l'homme alors était le Roi et l'ami de toutes les choses créées (p. 52).

Les souvenirs de Rousseau se mêlent ici à ceux de Milton dans cette exaltation de la liberté primitive dont le jardin anglais porte l'empreinte.

#### b. Walpole et l'Eden de Milton.

Le poème de Mason fut très populaire en Angleterre, mais moins apprécié en France, bien que Delille l'ait connu et ait dû se défendre de l'avoir imité dans ses *Jardins*. Par contre, l'ouvrage de Walpole, *Essay on Modern Gardening*, semble avoir été très lu. C'est que cet ouvrage bénéficia des amitiés françaises d'Horace Walpole, et en particulier de celle du duc de Nivernais. Celui-ci avait connu Walpole et visité Strawberry Hill en 1763, et quelques années plus tard, à Paris, les deux hommes devinrent amis. Est-ce un intérêt commun pour les jardins qui les fit s'apprécier ? Quand il revint de son ambassade à Londres, Nivernais se montra un disciple de Kent, et il modifia selon les préceptes anglais les jardins de Saint-Maur. Son biographe, Lucien Perey, décrit cette transformation :

Sous l'influence des idées anglaises, les anciennes dispositions disparurent en partie. Le château fut entouré d'un délicieux jardin comprenant au moins le tiers du parc. De vertes pelouses, semées d'arbres isolés ou de massifs épais, bordèrent la grande pièce d'eau et furent entrecoupés par de clairs ruisseaux au cours capricieux alimentés par la Mauldre<sup>29</sup>.

Plus tard, quand il s'installa à Saint-Ouen, le duc de Nivernais fit procéder à des transformations semblables du parc, qui devint célèbre pour sa beauté. Or Nivernais a pu retrouver les principes qu'il tentait de mettre en pratique dans l'*Essai* de Walpole et c'est peut-être ce qui l'amena à traduire cet ouvrage peu après son installation à Saint-Ouen. Walpole fit grand cas de cette traduction :

Vous y trouverez un très beau morceau de français, de ce français authentique que parlait le Duc de la Rochefoucault et Madame de Sévigné...

écrit-il à une de ses correspondantes<sup>30</sup>. Il insista auprès de Nivernais afin d'obtenir la permission de la publier, et il la fit imprimer, avec son texte anglais en regard, sur les presses de Strawberry Hill en 1785. Ainsi, par cette amicale collaboration, le *Paradis perdu* fut définitivement consacré, en France aussi, comme modèle du jardin anglais<sup>31</sup>.

29. L. Perey, *La fin du 18<sup>e</sup> siècle : le Duc de Nivernais, 1754-1798* (Paris 1891), p. 294.

30. Cité par Chase, *op. cit.*, p. xxii.

31. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le duc de Nivernais fit en 1786 une

Dans les premières pages de son *Essai*, Walpole présente un résumé très rapide, et largement imaginaire, de l'histoire des jardins. Il refuse de s'attarder sur l'Eden, à la fois trop vaste et trop irréel, et que l'humanité misérable et besogneuse qui suivit la chute d'Adam ne pouvait essayer d'imiter. Les premiers jardins furent des potagers :

Une chaumière, et une pièce de terre plantée de choux et de groseillers, comme nous voyons chez les petits gens, furent vraisemblablement les premiers châteaux et les premiers jardins : un puits et un baquet succédèrent au Pison et à l'Euphrate <sup>32</sup>.

Mais ces modestes potagers ou vergers, comme on ne connaissait pas autre chose et que les souvenirs du véritable Eden étaient perdus, suffisaient à cette modeste humanité pour lui donner l'idée d'un paradis à sa mesure. Walpole estime que les fameux jardins d'Alcinoüs — considérés souvent comme un paradis grec — n'étaient

... qu'un verger et un vignoble, avec quelques carreaux de légumes et deux fontaines pour les arroser, le tout environné d'une haie vive. L'enceinte entière de ce jardin pompeux contenait... quatre arpents (p. 143).

Que tous les efforts de l'imagination d'Homère et la magie de sa poésie n'aient pas créé un jardin plus somptueux est la preuve même qu'on ne concevait pas plus grand luxe, et même si plus tard les jardins se sont agrandis, et si on a créé des jardins de plaisance, pendant longtemps le luxe en fut exclu. Le moment décisif dans l'évolution du jardin fut, selon Walpole, le moment où on décida de l'entourer de murs :

Quand l'orgueil et le goût exclusif de la propriété ont pris des forces, la haie a été honorablement changée en muraille... (p. 157).

Cet usage d'enclorre les jardins de murs est la véritable faute originelle et marque « l'exclusion de la nature et de la perspective ». A partir de là, c'est l'étalage de la richesse et du luxe :

Le goût du faste et l'ennui de la solitude se combinèrent pour imaginer quelque chose qui pût enrichir et vivifier une possession insipide et inanimée (p. 159).

et l'art du jardin devint entièrement artificiel. Alors que lorsque l'humanité vivait simplement, les jardins étaient naturels, le désir de luxe dans les jardins amène l'art à lutter contre la nature :

Dans les mains de l'homme simple et sauvage, l'art n'était que le coopérateur de la nature ; dans les mains de la richesse fastueuse il devint un moyen de la combattre ; et plus il en traversa la marche, plus nos seigneurs admirèrent l'exercice de son pouvoir (p. 159).

Les excès d'un art entièrement au service de la vanité et d'« un goût du faste émoussé par la satiété » créent, avec beaucoup de travail et de dépense, de « somptueuses solitudes » peuplées de statues pour garnir « ce site inanimé ». Enfin « ces impuissants travaux du faux goût » sont le triomphe des ciseaux : tout est taillé, moulé, sculpté. Ce sont bien

---

traduction en vers du Chant IV du *Paradis perdu*, dans lequel est décrit le jardin paradisiaque (*Œuvres*, t. V, p. 133 sq.).

32. Walpole, *Essay*, trad. Nivernais, p. 159.



entendu les jardins à la française que Walpole vise ainsi, et dont il se moque :

On étêta les arbres, on arrêta de côté leurs branches : ainsi la plupart des bosquets, en France, paraissent des coffres verts posés sur des perches (p. 163.)

Il s'en prend aussi à l'excessive uniformité dans la répartition des fleurs :

Dans le jardin du maréchal de Biron, à Paris, qui contient quatorze arpents, chaque allée est bordée, des deux côtés, d'une rangée de pots de fleurs qui se succèdent selon les saisons. Quand je l'ai vu, il y avait neuf mille pots d'asters, ou reines-marguerites (p. 165).

Ce décor où la symétrie domine est évidemment pour Walpole l'envers du jardin d'Eden. A moins que par une curieuse perversion du goût, les Français ne se représentent le jardin d'Eden comme un de leurs parcs :

Quand un Français parle du jardin d'Eden, je ne doute pas qu'il n'en fasse quelque chose d'approchant du jardin de Versailles, avec de hautes palissades, des berceaux et des treillages [... il ne pourra pas] s'imaginer que quatre des plus grands fleuves du monde eussent la moitié autant de magnificence qu'une centaine de fontaines avec des statues de Girardin (p. 141).

Comme chez Mason, la critique du luxe et du despotisme est liée à celle des jardins. Cette critique du goût français a des implications politiques qui visent le luxe et le despotisme de la France. Mais au fond de la critique de Walpole, il y a un schéma rousseauiste : l'histoire du jardin telle qu'il l'imagine connaît les mêmes grands moments que l'histoire de l'humanité du *Discours* de Rousseau. Le véritable péché n'est pas celui qui a chassé les hommes d'un Eden que Walpole écarte de ses propos, mais celui qui a créé les barrières de la propriété, la vanité sociale et le goût des richesses. La critique du jardin à la française rejoint donc celle que fait M. de Wolmar du jardin du riche, et la corruption du jardin est de même essence que la corruption de l'homme, capable de dégrader même l'image de l'Eden.

C'est pourquoi Walpole peut faire une telle place au *Paradis perdu*, et présenter Milton comme le véritable sauveur des jardins :

Nous avons eu un homme, un grand homme à qui l'éducation ni la coutume n'ont imposé leurs préjugés ; un homme qui « quoique tombé dans de tristes jours, quoiqu'environné des ennuis de l'aveuglement et de la solitude », jugea que les faux et bizarres ornements qu'il avait vus dans les jardins étaient indignes de la main toute puissante qui planta le délicieux paradis d'Eden (p. 171).

Walpole insiste bien sur l'aspect « prophétique » du jardin d'Eden miltonien. Milton n'a pu prendre l'idée de sa description dans aucun écrivain ni dans aucun jardin :

Rappelez-vous [...] que l'auteur de cette vision sublime n'avait jamais vu l'ombre de rien de semblable à ce qu'il imaginait, que les anciens ses favoris n'ont jamais laissé échapper la moindre idée d'une si divine décoration, et que celles des jardins italiens, ou de Théobald et de Nonsuch, étaient les plus beaux modèles que sa mémoire pût leur fournir. Son œil intellectuel lui fit voir un plan plus noble : tant ce grand homme souffrit peu par la perte de sa vue ! Il lui suffit d'avoir vu les matériaux qu'il pouvait employer : la vigueur d'une imagi-

nation sans bornes lui apprend comment pouvait s'ordonner un plan qui embellît la nature, et rendit à l'art son véritable emploi, celui de la perfectionner (p. 175-177).

Il a fallu plus d'un demi-siècle pour qu'on comprenne et essaie de suivre le modèle idéal que seule la puissance créatrice du poète aveugle pouvait donner :

Il est nécessaire que le témoignage de ses contemporains atteste à la postérité que la description rapportée ci-dessus a été écrite plus d'un demi-siècle avant l'introduction des jardins modernes ; sans quoi nos incrédules descendants enlèveraient au poète la moitié de sa gloire, en se persuadant qu'il n'a fait que copier un ou plusieurs jardins qu'il avait vus ; tant ses idées sont exactement conformes aux modèles présents (p. 177) !

Walpole montre cette conformité en comparant le *Paradis perdu* à des jardins célèbres. Le fleuve profond qui traverse l'Eden le fait penser à Stonehead, tandis que les sources et les ruisseaux lui rappellent Hagley. Mais surtout il s'attache à la beauté du tableau dont la « description ravissante » des vers miltoniens font naître l'idée.

Il cite le passage dans lequel Milton oppose les « vains apprêts » d'un art étroit à la munificence de la nature, et crée un effet de lumière et d'ombre particulier à son jardin. Cet effet permet à Walpole, qui tient visiblement à rapprocher le jardin miltonien du « gothique » de Strawberry Hill, d'insister sur le mélange de ravissant et de terrible, présent, selon lui, dans Milton, en citant à l'appui de son propos le passage évoquant l'épaisse forêt qui entoure le Paradis<sup>33</sup>. Il trouve un « aspect de terreur » dans cette impenétrable masse de verdure. Ainsi le Paradis terrestre miltonien est-il lié autant que possible à la sensibilité contemporaine. Cette volonté de faire de Milton un moderne explique sans doute pourquoi Walpole l'oppose longuement à William Temple, qui représente la tradition classique et qui a pris pour modèle de sa retraite pastorale Horace et Virgile. Le clair-obscur miltonien éveille un tout autre frisson de sensibilité.

## 2. Jacques Delille.

L'histoire des jardins telle que la présente Walpole n'a pas convaincu Delille. Une note de ses *Jardins* nous en prévient : à propos de l'Eden miltonien, il écrit :

Plusieurs Anglais prétendent que c'est cette belle description du paradis terrestre, et quelques morceaux de Spenser qui ont donné l'idée des jardins irréguliers ; et quoi qu'il soit probable, comme je l'ai déjà dit, que ce genre vienne des Chinois, j'ai préféré l'autorité de Milton, comme plus poétique<sup>34</sup>.

C'est sans doute parce que l'« autorité de Milton » est essentiellement littéraire que Delille l'invoque dans une Préface postérieure pour défendre son poème contre ceux qui en trouvaient le sujet sans intérêt :

Milton, le Tasse, Homère, ne pensaient pas ainsi, lorsque dans leurs poèmes

33. Pour les effets d'ombre et de lumière dans le jardin d'Eden, Walpole s'appuie sur P.L. IV, 236-247 et 134-142.

34. J. Delille, *Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages* (Paris 1782), p. 85.

immortels, ils épuisaient sur le sujet les trésors de leur imagination. Ces morceaux, lorsqu'on les lit, retrouvent ou réveillent dans nos cœurs le besoin des plaisirs simples et naturels (p. 9.)

Aussi lorsqu'il commence à traiter le sujet du jardin anglais, il reprend les idées anglaises, tout en diminuant, par rapport à Mason et à Walpole, la place de Milton :

Enfin je viens à toi, florissante Albion,  
 Au bel art des jardins instruite par Bacon ;  
 De Pope, de Milton, les chants le secondèrent ;  
 A leurs voix, des vieux parcs les terrasses tombèrent,  
 Le niveau fut brisé, tout fut libre, et tes mains  
 Ont, comme tes cités, affranchi tes jardins.

(P. 41.)

Un souvenir du lien entre la liberté du jardin et la liberté politique se trouve dans ce texte assez embarrassé, mais bien atténué.

Car Delille, « conciliateur » en ce qui concerne le jardin, refuse également de prendre parti dans le débat politique sous-jacent. Delille ne veut pas voir dans Milton le poète de la liberté qu'exaltent Gray, Mason ou même Walpole. Il est pourtant conscient du fait que l'art du jardin implique le choix d'un ordre social, mais il refuse ce choix. Il condamne bien « l'ennuyeuse enceinte », mais au lieu d'en faire le signe du péché originel d'une société, il l'attribue à des survivances médiévales, et se borne à recommander de « verdoyants remparts » (p. 48). Il justifie son refus de décider « entre Kent et Le Nôtre » en expliquant que leurs modèles de jardins ne sont pas destinés aux mêmes rangs sociaux :

L'un, content d'un verger, d'un bocage, d'un bois,  
 Dessine pour le sage, et l'autre pour les rois.

(P. 50.)

Delille voit bien que le luxe des jardins de Le Nôtre procède d'une volonté de puissance, qu'un tel dessin

Donne aux arbres des lois, aux ondes des entraves  
 Et, despote orgueilleux, brille entouré d'esclaves...

(P. 50.)

Mais les rois, « condamnés à la magnificence », peuvent à condition de le faire avec tout le faste de leur rang, organiser ainsi leurs parcs :

L'art peut donc subjuguer la nature rebelle ;  
 Mais c'est toujours en grand qu'il doit triompher d'elle

(P. 50.)

C'est uniquement dans les petits jardins campagnards que Delille s'en prend à la symétrie, aux « arbres bien peignés », bref, à tout ce qui constitue un « luxe mesquin ». Il ne condamne pas le modèle, il ne condamne que la caricature.

C'est donc « au sage » qu'est réservé le jardin anglais, c'est-à-dire au propriétaire moyen. Mais le souvenir de Milton ne peut ici que gêner Delille. Car si le jardin d'Eden est le modèle du jardin anglais,

n'est-il pas aussi le cadre donné par Dieu à l'homme qui fut le plus grand des rois ? Quand il se justifie d'avoir choisi l'Eden miltonien comme modèle suprême du jardin anglais, c'est bien ce qu'écrit Delille :

...j'ai cru qu'on verrait avec plaisir toute la magnificence du plus grand roi du monde... (p. 85).

Pourtant il introduit cette description de l'Eden après avoir dépeint un jardin royal, celui de Versailles, dans lequel

Tout bosquet est un temple, et tout marbre est un dieu ;  
Et Louis, respirant du fracas des conquêtes,  
Semble avoir invité l'Olympe à ses fêtes.

(P. 52.)

L'Eden, au contraire, est présenté sous le signe de la retraite modeste : la nature est « luxe innocent », opposé au « vain luxe », et n'a pas la monotonie du jardin royal. Vouloir concilier rousseauisme et monarchisme peut amener à d'embarrassantes contradictions.

Peut-être cela explique-t-il la réserve de Delille à l'égard de Milton tel que les Anglais l'admiraient. Mais cela ne l'empêche nullement de refaire la description de l'Eden du *Paradis perdu*. Il faut citer le texte en entier :

Aimez donc des jardins la beauté naturelle ;  
Dieu lui-même aux mortels en traça le modèle.  
Regardez dans Milton, quand ses puissantes mains  
Préparent un asile au premier des humains :  
Le voyez-vous tracer des routes régulières,  
Contraindre dans leur cours des ondes prisonnières ?  
Le voyez-vous parer d'étrangers ornements  
L'enfance de la terre et son premier printemps ?  
Sans contrainte, sans art, de ses douces prémices  
La nature épuisa les plus pures délices.  
Des plaines, des coteaux le mélange charmant,  
Les ondes à leur choix errantes mollement,  
Des sentiers sinueux les routes indécises,  
Le désordre enchanteur, les piquantes surprises,  
Des aspects où les yeux hésitaient à choisir,  
Variaient, suspendaient, prolongeaient leur plaisir.  
Sur l'émail velouté d'une fraîche verdure,  
Mille arbres, de ces lieux ondoyante parure,  
Charme de l'odorat, du goût et des regards,  
Elégamment groupés, négligemment épars,  
Se fuyaient, s'approchaient, quelquefois à leur vue  
Ouvraient dans le lointain une scène imprévue ;  
Où tombant jusqu'à terre, et recourbant leurs bras,  
Venaient d'un doux obstacle embarrasser leurs pas ;  
Où pendaient sur leur tête en festons de verdure,  
Et de fleurs, en passant, semaient leur chevelure.  
Dirai-je ces forêts d'arbustes, d'arbrisseaux,  
Entrelaçant en voûte, en alcôve, en berceaux,  
Leurs bras voluptueux et leurs tiges fleuries ?

(P. 52-53.)

On ne reconnaît guère les « puissantes mains » de Milton dans ce jardin, et nous sommes loin de la somptuosité de son Eden. La douceur et presque la mollesse de cette description ne reflètent en rien la fécondité et l'abondance de vie du Paradis terrestre. D'ailleurs Delille semble garder ses distances vis-à-vis de cette exubérance sensuelle : même s'il



sait que l'odorat et le goût sont également concernés, il se contente de notations visuelles ; et comme s'il craignait que la fadeur de son jardin ne fasse naître l'ennui, il insiste sur sa variété. Son printemps perpétuel est en même temps plein d'imprévu, de « piquantes surprises » et les délices de la nature ont l'air de s'épuiser dans la diversité des perspectives et le renouvellement des scènes. Ce paradis rend un culte à la variété, « cette séduisante déesse », et enferme la puissance miltonienne dans les réseaux de ses incertaines sinuosités. Mais en même temps Delille n'oublie pas que l'exubérance d'Eden a un centre : le « berceau », qui polarise la puissance vitale, et où l'amour du couple rejoint la fécondité générale.

Aussi sa description est-elle orientée vers ce berceau : la végétation se fait caresse ; les arbres forment de « doux obstacles » en « recourbant leurs bras » ; ils sèment de fleurs la chevelure du couple, jusqu'au moment où ils ferment le lieu de l'amour, « voûte », « alcôve » ou « berceau », de leurs bras, devenus soudains voluptueux. Dans ce paradis féminin, c'est la femme qui est mise en vedette :

C'est là que les yeux pleins de tendres rêveries,  
Eve à son jeune époux abandonna sa main,  
Et rougit comme l'aube aux portes du matin.  
Tout les félicitait dans toute la nature ;  
Le ciel par son éclat, l'onde par son murmure.  
La terre en tressaillant ressentit leurs plaisirs ;  
Zéphire aux antres verts redisait leurs soupirs ;  
Les arbres frémissaient, et la rose inclinée  
Versait tous ses parfums sur le lit d'hyménée.  
O bonheur ineffable ! ô fortunés époux !  
Heureux dans ses jardins, heureux qui, comme vous,  
Vivrait loin des tourments où l'orgueil est en proie,  
Riche de fruits, de fleurs, d'innocence et de joie !

(P. 53-54.)

Là encore, toute la majesté royale du couple miltonien est oubliée : Eve correspond au cadre que Delille a décrit : tendre et rêveuse, c'est une jeune mariée rougissante. Or, Adam et Eve ne sont pas tout jeunes dans Milton : bien qu'ils viennent de naître, ils représentent les hommes dans leur plein épanouissement. A la sensualité puissante du texte miltonien, Delille substitue la découverte sensuelle<sup>35</sup>, ce qui l'amène à présenter l'acte sexuel comme une sorte de surprise : loin de fonder la sexualité dans l'exubérance générale de la vie, le moment de l'amour devient un moment exceptionnel qui fait « tressaillir » la terre, et l'évocation du frémissement des arbres, des « soupirs » du couple, fait aboutir toute la description du jardin et du couple à ce moment suprême. C'est la grande « surprise » qui succède à toutes les petites secousses de l'âme. Le paradis du bonheur est transformé en paradis de plaisir.

Mais ce plaisir doit être innocent. Bien que l'innocence ne soit pas le trait sur lequel Delille mette l'accent, il ne l'ignore pas, et dans une autre évocation plus tardive de l'Eden miltonien, il corrige un peu la description des *Jardins*. Dans *l'Imagination*, il célèbre de nouveau la puissance créatrice de l'auteur du *Paradis perdu* :

35. Il est caractéristique qu'à la grave scène amoureuse du Chant IV, Delille ait préféré celle qui suit immédiatement la création d'Eve (VIII, 500 sq.), et qui correspond bien aux noces du couple. Mais si elle a beaucoup de fraîcheur, cette scène n'a pas dans Milton la mièvrerie que lui prête Delille.

Milton a pris son vol : zéphirs, faites silence !  
 Il va chanter Eden, va chanter l'innocence,  
 Et le jeune univers commençant ses beaux jours,  
 Et le premier hymen, et les premiers amours.  
 Loin d'ici le poète et le peintre profane,  
 Loin la lyre d'Homère et les pinceaux d'Albane !  
 Cet amour innocent, pur et délicieux,  
 Veut des pinceaux trempés dans les couleurs des cieux :  
 Milton prend sa palette ; et la fleur près d'éclore,  
 L'eau pure, qu'un berger n'a point troublée encore,  
 Les doux rayons du jour sont moins purs, sont moins doux  
 Que les chastes couleurs dont il peint ces époux<sup>36</sup>.

Cette fois-ci, innocence et pureté sont mises en avant. Mais au fond rien n'est changé : l'innocence est celle du commencement, celle de l'enfance de l'homme et du monde. Au lieu d'un Eden un peu trop « piquant », on obtient un Eden un peu trop rose. Lorsqu'il s'agit des jardins, Delille a tendance à rapprocher l'Eden de la vie quotidienne ; célébrant l'imagination, il en fait au contraire une peinture toute « idéalisée », mais c'est bien le même jardin, dans lequel la sensualité ne trouve son innocence que dans une candeur enfantine. Dès lors, Delille n'a plus à s'embarrasser de la difficulté que nous notions au début de cette analyse. Ce paradis terrestre n'est pas le lieu de la liberté et de la dignité, mais celui des plaisirs intimes. Laissons donc les rois à leur ennuyeuse magnificence : le « sage » cultive en paix d'autres délices.

### 3. Girardin.

#### a. Eden et Arcadie.

En donnant comme épigraphe à son livre *De la composition des paysages* le vers de Milton que nous avons cité plus haut, le marquis de Girardin essaie de résumer l'essentiel de son projet : en créant l'« Arcadie » d'Ermenonville, c'est bien un « séjour heureux et champêtre » qu'il cherche à réaliser, dans lequel domine un souci de variété. Mais le mot d'Arcadie nous fait voir l'ambiguïté de cette référence paradisiaque, et combien nous sommes près de la pastorale. Lezay-Marnésia, racontant sa visite à Ermenonville, met en évidence ce glissement de l'Eden à la bergerie :

Dans les champs inféconds créés par Girardin  
 De l'immortel Milton se retrouve l'Eden.  
 L'Art y fut appelé. Riche sans imposture,  
 Sa main sut respecter et parer la nature,  
 Les prés, les eaux, les monts savamment réunis,  
 Présentent les beautés d'un immense pays.  
 Je me crus transporté dans l'heureuse Arcadie,  
 Et je crus mériter de l'avoir pour patrie.  
 J'oubliai les cités, leurs vices, mes erreurs,  
 Et des premiers bergers je me sentis les mœurs<sup>37</sup>.

Dans cet Eden qu'il peuple de bergers, la nature printanière fait songer Lezay-Marnésia aux premières amours du monde :

<sup>36</sup> L'*Imagination*, p. 28-29. (Cité in *O.C.*, éd. Michaud.) (Voir la note bibliographique de la fin du chap. XI.)

<sup>37</sup> *Essai sur la Nature champêtre*, p. 12.

La verdure, les fleurs, tous les dons du printemps,  
 De volupté, d'amour y pénètrent les sens.  
 Ces chants si variés, ce concert doux et tendre,  
 C'est l'hymne de l'Amour que l'oiseau fait entendre ;  
 Ces parfums enchanteurs, ces baumes précieux,  
 C'est l'encens de l'Amour élevé jusqu'aux cieux.  
 Les arbrisseaux, parés de leur jeune feuillage,  
 Des premières amours nous retracent l'image.

(P. 13.)

Milton ne semble être qu'une référence un peu lointaine : l'Eden que découvre ici Marnésia est plutôt celui du printemps delillien. Mais la description du parc idéal que fait Girardin lui-même nous rapproche, au moins au départ, du *Paradis perdu*.

Une des choses qui frappent dans le livre de Girardin<sup>38</sup>, c'est la grandeur du paysage qu'il décrit, qui, comme l'Eden, semble avoir des horizons illimités. Il y a même une montagne sur laquelle, nouveau vicaire savoyard, le « philosophe », qui a « épuisé tous les systèmes », reconnaît au soleil levant dans ce « tableau solennel » « l'Etre des êtres et le dispensateur des choses » (p. 51). Mais variété et immensité ne sont pas tout ce qui rappelle le *Paradis perdu* dans ce site idéal. Le clair-obscur et le jeu des eaux évoquent d'autres souvenirs. Ainsi au fond d'un vallon « solitaire et sombre » se déroule une « scène enchanteresse » :

A travers les cavités obscures des rochers éloignés, s'élancent de tous côtés des eaux brillantes et rapides [...] Des bois environnent la place de toutes parts ; leurs épais feuillages se courbent et s'entrelacent sur les eaux écumantes : des groupes d'arbres disposés de la manière la plus heureuse donne un effet surprenant de « clair obscur » et de perspective à cette scène enchanteresse ; le bord des eaux est orné de plants odorants et de buissons de fleurs, quelques rayons de lumière réfléchis par le brillant des cascades éclairent seuls ce réduit mystérieux où règne ce jour doux qui sied si bien à la beauté... (p. 47).

On reconnaît là les jeux de lumière et d'ombre de l'Eden miltonien, et surtout ce « réduit mystérieux » constitué par les feuilles et les fleurs qui est au centre de ce paysage, comme le berceau miltonien. Le symbolisme sexuel est évident, aussi n'est-on pas surpris de voir apparaître une « belle Ismène » qui se baigne dans la cascade, nouvelle Eve à la fontaine. Mais la scène qui suit, si elle est bien une idylle amoureuse, repose entièrement sur le piquant de la surprise de la belle baigneuse. Alors que la luminosité rose de Delille convient aux premières émotions amoureuses, le clair-obscur éveille ici une sensualité plus trouble qui a un petit parfum d'aventure et surprend dans cet Eden rousseauiste et miltonien.

#### b. Jardin et sensualité.

Mais au fond c'est bien la même attitude : ce qui est refusé à chaque fois, c'est l'uniformité et le calme d'un bonheur qui deviendrait vite léthargie. Ce désir de variété, de surprise, prend inévitablement des formes sensuelles dans ces paradis sensualistes. Tout paradis est un équilibre fragile : ces cadres édéniques ne craignent pas le péché origi-

38. Girardin, R.-L. *De la composition des paysages* (Paris 1777).

nel puisqu'ils en sont la négation même. Par définition, le péché ne peut pas être commis dans ces jardins, qui sont conçus pour être l'opposé même du péché, chose de la ville. Ils font oublier les « vices » des cités et ramènent l'âme à un état prélapsaire. Mais l'âme inquiète du 18<sup>e</sup> siècle ne peut pas s'arrêter à cette pure harmonie. En partie parce que dans ces paradis, l'homme est seul et oisif. Oisif, car le jardin est l'apanage du riche, et dans l'Eden qui en est la représentation idéale, il ne saurait être question de travailler. Seul, et la poésie n'y supplée pas au retrait de Dieu. Les harmonies entre l'homme et la nature s'y limitent à la sensualité.

Ce qui caractérise l'Eden de Milton, c'est d'avoir rompu avec tout un symbolisme paradisiaque : le paradis médiéval, qui reposait très largement sur l'interprétation patristique du mythe biblique, s'était peu à peu figé en une symbolique subtile et fragile : les quatre fleuves y devenant les vertus cardinales, le cinname un symbole d'incorruptibilité, etc. Milton fait au contraire du paradis un jardin sensuel — et c'est bien la raison pour laquelle sa description de l'Eden est à ce point suivie — mais un jardin tout en correspondance avec le Ciel, et où l'amour même a une signification très différente du plaisir. Le fameux texte — si critiqué au 18<sup>e</sup> siècle — dans lequel sont évoquées les amours des anges ne fait que rendre plus sensible le passage de l'amour charnel à l'amour spirituel. Par cette correspondance, tout est religieux dans l'Eden. Le jardin sensualiste ne connaît pas ces correspondances. Quand il retrouve le mythe paradisiaque, c'est coupé de toute transcendance, figé, et l'âme s'y découvre seule. D'où sa hâte d'y introduire une histoire qui comblerait son vide, et dans un jardin sensualiste, la seule histoire possible est une histoire sensuelle.

#### 4. *Lezay-Marnésia : le jardin comme art total.*

Ainsi le jardin d'Eden se transforme en décor d'idylle, et le rococo, une fois encore, ne présente qu'un reflet bien incertain de la grandeur baroque. Les rapports entre l'art des jardins et la littérature sont soulignés par les contemporains eux-mêmes : pour Marnésia<sup>39</sup>, un jardin devrait être un poème, et il applique à l'art des jardins une critique qui fait penser à la critique littéraire. Ce qu'il dit sur le « fier Anglais » dans son parc correspond exactement à une critique du goût anglais que nous connaissons :

... semblable aux volcans dans le Nord allumés  
Toujours couverts de neige et toujours enflammés,  
Il cache un cœur de feu sous l'austère apparence  
D'un Philosophe froid qui médite en silence.  
Adorateur des Arts, il en brave les lois,  
Et regarde le goût du même œil que ses rois.  
Le génie est son guide, et pourtant il s'égare,  
Sublime quelquefois, et plus souvent bizarre...

(P. 7.)

Ce mépris du goût lui rappelle la tragédie de Shakespeare :

39. Lezay-Marnésia (Claude Fr. Adrien, marquis de), *Essai sur la nature champêtre* (Paris 1787). Le « Discours préliminaire » et le poème sont paginés séparément.



Dans un siècle éclairé les Anglais ont trop souvent tracé leurs jardins comme Shakespeare écrivit la tragédie dans un siècle barbare (*D.P.*, p. 21).

Il n'inclut pas Milton dans cette réprobation. Nous avons vu plus haut qu'il évoque favorablement le Paradis miltonien à propos d'Ermenonville. Mais bien qu'il reprenne un schéma de l'histoire des jardins qui rappelle celui de Walpole, il ne va pas jusqu'à considérer Milton comme le modèle suprême du jardin anglais. Son interprétation de l'Eden miltonien tire celui-ci vers l'Elysée de Julie. Mettant en parallèle Homère, Virgile, le Tasse, Milton et Voltaire, il célèbre le charme de leurs jardins en opposition à leur merveilleux grandiose :

Mais combien ils nous charment davantage quand ils nous ramènent dans leurs retraites paisibles où un bonheur facile est offert aux âmes simples ou détrompées (*D.P.*, p. 24).

Ce qui s'applique on ne peut plus mal à l'Eden miltonien, dans lequel Adam et Eve sont bien le contraire d'âmes « simples ou détrompées ».

Mais il revient avec plus de précision sur le *Paradis perdu* dans les lignes qui suivent :

...qui n'a pas versé des larmes d'attendrissement et de regret sur les pages célestes où Milton décrit Eden tel que Dieu l'avait formé pour l'homme dont il voulait la félicité.. (*D.P.*, p. 25).

Et dans son poème, Marnésia voit dans Milton un inimitable peintre :

Lorsque Dieu, seul encore avec l'Eternité,  
Fit éclore du temps l'espace limité ;  
Lorsqu'il dit au néant : Existe, sois le monde,  
Il voyait déjà l'homme ; et sa bonté féconde,  
Au Roi qu'à l'univers destina son amour,  
De l'Eden fortuné prépara le séjour.  
De toutes les beautés, ô céleste assemblage !  
Eden, serait-ce à moi de tracer ton image ?  
Milton seul, empruntant d'immortelles couleurs,  
Sut te peindre en des vers aussi purs que tes fleurs.

(P. 4.)

Cette équivalence entre la poésie, la peinture et le jardin dont l'Eden de Milton donne un exemple est le thème qui intéresse le plus Marnésia. Il décrit dans son Discours préliminaire les six ans qu'il a passés lui-même à « former des jardins » dans ses propriétés du Jura, et montre son travail comme celui d'un créateur inspiré :

L'imagination enflammée par les méditations et même par les rêves de la nuit, je me levais avec l'aurore, j'errais au loin dans les campagnes [...] et je revenais l'âme remplie d'impressions qui m'aidaient à former de nouveaux paysages (*D.P.*, p. 16).

Ailleurs il indique qu'il était « échauffé par les descriptions des bons poètes », et met exactement sur le même plan les jardins qu'il créait l'été et les vers qu'il composait pendant l'hiver. Pourtant, si on passe aisément d'un art à un autre, pour Marnésia le jardin est l'art suprême, dans la mesure où il réalise la synthèse de tous les autres. En face des

chefs-d'œuvre de Thomson et de Poussin, son jardinier paraphrase une exclamation célèbre :

Moi, des arts entouré, Prêtre de la Nature,  
De ses propres attraits composant sa parure,  
Ne pourrai-je donc pas, maître des éléments,  
Faire à ma volonté naître les sentiments,  
Partager le laurier qui couronne sa tête,  
Et m'écrier aussi : je suis Peintre et Poète.

(P. 7.)

Dans un commentaire en prose de ce passage, Marnésia explique sa pensée : pour lui le jardin est l'art total, que les autres arts n'ont pas pu créer : ceux-ci s'entendent mal, et sont plus souvent rivaux qu'associés. Les « Compositeurs de jardins » au contraire associent mémoire et imagination : parce que le modèle parfait est dans la mémoire, ils amènent à « la réalité du beau idéal » sans brusquerie. Ils s'adressent à tous les sens :

S'ils présentent un choix d'objets, ils charment sans trop étonner, parce qu'ils réveillent plus d'anciennes idées qu'ils n'en font naître de nouvelles. L'heureuse réunion qu'ils offrent ne paraît aux âmes vives et sensibles que la réalité du beau idéal auquel elles sont accoutumées de s'élever. Le Peintre jardinier, sans être chimérique, peut donc entreprendre de flatter à la fois tous les sens, et de ranimer à son gré les sentiments (*D.P.*, p. 22).

Et ce microcosme paradisiaque qu'est le jardin rejoint la vérité que l'on trouve « au fond des forêts ». Ce sont les « anciennes idées », d'où jaillit comme naturellement la plus grande poésie.

Car le jardin édénique libère chez l'homme ce qu'il a de meilleur : rendu à la nature et à sa nature il retrouve spontanément en lui les accents du poète religieux :

Comment n'être pas bon, quand on est à soi-même ?  
C'est de soi qu'on s'élève à la bonté suprême.  
Sous les dômes sacrés des bois inspireurs  
La vérité descend dans le fond de nos cœurs ;  
De l'antique Sion la harpe auguste et sainte  
Fait retentir encor leur vénérable enceinte :  
C'est du fond des forêts que l'Homère danois,  
Que Haller et Milton élevèrent leurs voix ;  
Que, prenant en leurs mains la lyre des Prophètes,  
L'Eternel fut encor chanté par des poètes.

(P. 15.)

On peut se demander où Marnésia a pris l'idée que Milton composait au fond des bois. Mais l'important est cette transformation du jardin à laquelle on assiste chez Marnésia, transformation dont l'Eden du *Paradis perdu* lui donne un exemple. De vague songe pastoral, ce rêve d'un art total, par lequel le jardin retrouve l'harmonie originelle et se fait suprême poésie, nous amène à une conception qui frôle le mystique.

*Conclusion.*

Quand Voltaire, dans sa *Pandore*, substitue au récit biblique de la création de l'homme le mythe de la création prométhéenne, il le fait à la fois contre la mythologie des Hébreux et le poème de Milton. Il est, au contraire, caractéristique des textes que nous venons d'analyser que, s'ils veulent toujours se défaire de la mythologie chrétienne, ils témoignent d'une grande admiration pour le poème anglais. La critique de la deuxième partie du siècle a, nous l'avons vu, insisté sur l'effort d'imagination créatrice du poète. Pour Voltaire, le *Paradis perdu* est surtout une imitation des livres hébreux ; pour Buffon, comme pour Colardeau ou Mirabeau, c'est l'œuvre d'un génie créateur <sup>40</sup>, et sa conformité avec l'Écriture Sainte passe au second plan. Milton donne un modèle de la reconstitution, par la force de l'imagination, des premiers jours du monde. Sa poésie est considérée comme essentiellement humaine et pouvant s'accorder avec la volonté de séparer l'apparition de l'homme sur la terre de l'idée de création divine. Prométhée est conçu plus comme un homme que comme un dieu, et par l'éveil de ses sens, l'homme est son propre créateur.

D'où l'insistance sur l'éveil de la sexualité : l'homme et la femme n'existent vraiment que par la plénitude sensuelle du plaisir amoureux. L'accès à ce plaisir est ressenti comme une sorte de conquête, intégration à l'univers des adultes, affirmation de l'autonomie de l'homme. Il n'est pas surprenant que cette conquête s'associe à la révolte religieuse : la sexualité n'est pas éprouvée comme intégration à un ordre divin, s'accomplissant sous le regard bienveillant d'un Dieu paternel, mais contre l'image du Père : l'érotisme rococo n'est pas seulement polissonnerie ou signe d'une certaine liberté des mœurs : c'est l'affirmation d'un ordre humain du plaisir, et de son autonomie.

Mais en même temps la sexualité garde la nostalgie de l'innocence : tous les textes que nous avons étudiés tendent vers l'idylle, c'est-à-dire le rêve d'une enfance indéfiniment prolongée. Ce rêve est évidemment en contradiction avec la révolte qui précède, et la même contradiction, qui donne à l'univers rococo sa tension et sa fragilité, se retrouve dans la conception du jardin. Car le jardin est d'abord le lieu privilégié de l'éveil sensuel : il est lieu clos, façonné de la main de l'homme, cette forme de prédilection du rococo. Mais en même temps le jardin renvoie à un certain ordre de l'univers (ou à un ordre social) : il est reflet du cosmos. Tout jardin rêve d'être le jardin d'Eden, et le jardinier veut être, selon l'expression de Marnésia, « le Prêtre de la nature ». On pourrait rappeler à ce propos que les « fabriques » dont se sont ornés de nombreux parcs portaient souvent le nom de temple, que ce soit celui de l'amour ou de la philosophie. Une visible religiosité s'y manifeste, et l'homme ne s'y contente pas des petites secousses des sens. Même pour Mirabeau le plaisir amoureux appelle une communion de la nature. Et.

---

40. Nous savons par Mme Necker que Buffon appréciait surtout le génie créateur de Milton.

comme dans tout Eden, la nature et l'art tentent de se rejoindre, le jardin est poésie, et la poésie cherche un contact avec l'âme de l'univers. Une telle ambition, qui explique le prestige du modèle miltonien, rend singulièrement instable — mais tout paradis, ne l'est-il pas ? — l'idéal rococo.

Le compromis que recherche Rousseau veut essayer de résoudre ces antinomies. La création d'Emile, la constitution patiente du bonheur paradisiaque sont des affaires humaines, et des affaires d'adultes. L'idylle d'Emile et de Sophie évoque en filigrane les amours innocentes et voluptueuses d'Adam et Eve, mais cette réussite n'est rendue possible que parce que tout l'épisode est introduit et dominé par la prière du Vicaire Savoyard. La présence divine assure une harmonie préétablie qui seule permet l'alliance paradisiaque de l'innocence et du plaisir, du bonheur et de la vertu. Cette présence est assez diffuse et lointaine pour ne pas contrarier l'autonomie de l'homme, mais c'est au prix d'un bonheur rendu précaire et difficile. On sait ce que dure celui d'Emile. Rousseau n'a guère fait que reculer un peu la difficulté, mais il ne l'a pas résolue.



## NOTE COMPLÉMENTAIRE :

### *Madame Necker et le Paradis Perdu — Popularité de Milton.*

Les *Mélanges* et *Nouveaux Mélanges* de Mme Necker nous montrent le cas que celle-ci faisait du *Paradis perdu*, bien que ses remarques soient trop dispersées pour qu'il soit possible d'en dégager une critique cohérente du poème. Les citations de passages de l'épopée ou les références à celle-ci sont très nombreuses. Mme Necker juge très sévèrement la critique d'esprit voltairien :

Lorsque j'entends des Français tourner en ridicule Shakespeare et Milton, je me rappelle ces valets de chambre qui se moquent de leurs maîtres, dont ils ne voient que les défauts, pendant que leurs grandes qualités captivent la renommée et frappent le public d'admiration (*Nouveaux Mélanges*, t. I, p. 152).

Elle défend de même les dimensions gigantesques des démons miltoniens contre ceux qui s'en moquent, et elle oppose ces démons aux allégories de Voltaire :

Milton a peint ces démons comme s'il les avait vus, on croit vivre et converser avec eux. Voltaire en revanche a peint si faiblement ses êtres fantastiques qu'il n'en reste aucune trace (*Ibid.*, p. 181).

Souvent elle cite le *Paradis perdu* comme point de départ pour une observation morale :

Milton, qui se connaissait mieux que personne en enfer et en paradis, a placé l'enfer dans un lieu incommensurable, et le paradis dans une plainte peu étendue : en effet les grands espaces nuisent souvent au bonheur (*Mélanges*, t. III, p. 140).

Toutes ces remarques viennent visiblement de conversations de salon. Buffon, grand ami de Mme Necker, semble s'être entretenu souvent de Milton avec elle. Elle note que Milton est comme Fénelon un des « auteurs favoris » du naturaliste, et estime « que ce sont en effet les deux grands hommes avec lesquels il a le plus de rapports » (*Nouveaux Mélanges*, t. I, p. 189). Madame Necker rapporte plusieurs des propos de Buffon sur le *Paradis perdu*. En voici deux échantillons :

J'aime mieux l'apostrophe de Milton au soleil [sic], que le lever du soleil sur une armée rangée en bataille, peint par le Tasse ; car le poète prouve toujours la stérilité de son imagination quand, pour rendre un beau moment de la nature, il a besoin de multiplier les idées accessoires. Le génie doit peindre la nature seule, et tirer tous les traits de sa magnificence [...] Ces réflexions sont de M. de Buffon (*Nouveaux Mélanges*, t. I, p. 151).  
M. de Buffon nous a fait remarquer qu'Homère et Milton étaient originaux, Virgile et le Tasse imitateurs (*Ibid.*, p. 153).

Madame Necker semble s'être aussi beaucoup entretenue de Milton avec Thomas, et elle mentionne en particulier le *Paradis perdu* à propos du « Chant des Mines » qui donnait tant de mal à l'auteur de la *Pétréide* :

J'attends ce chant des Mines avec impatience. Comment en sortirez-vous ? Vous en sortirez comme Satan du Chaos ; vous serez entraîné et élané (*Mélanges*, t. III, p. 210, Lettre à Thomas datée de 1785).

Il semble même (*Mélanges*, t. I, p. 196) que l'étude de Thomas sur Milton ait été discutée entre elle et Buffon.

Bien que Madame Necker fût une protestante convaincue, ceci ne paraît pas dans ses remarques sur le *Paradis perdu*. Elle note bien que Milton était un grand lecteur de la Bible, mais surtout pour lier l'influence de l'Écriture Sainte à l'imagination orientale.

Tout un petit groupe miltonien existait donc autour de Mme Necker. Du reste, la connaissance de Milton était très répandue sous le règne de Louis XVI, et le poète faisait figure de classique. C'est ainsi qu'on apprend dans les *Mémoires* (Paris, 1848) de Madame Campan que le roi exerçait son anglais dans Milton :

Le roi avait continué à s'instruire : il savait parfaitement la langue anglaise. Plusieurs fois je l'ai entendu traduire les passages les plus difficiles de Milton (p. 113).

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

### TEXTES

- CONDILLAC, Etienne Bonnot de : *Traité des Animaux*, Amsterdam - Paris, 1755, in-12.
- MASON, George (d'Aldenharn, Herts.) : *An essay on design in gardening*, Londres, 1768, in-8°.
- MASON, William : *Le jardin anglais*, Paris, 1788, in-8° (trad. française de *The English Garden*, 1779).
- MEUSNIER de QUERLON, Anne-Gabriel : *Les Hommes de Prométhée*, Londres, 1748, in-12, et Cologne, 1768, in-12.
- MOREL, Jean-Marie : *Théorie des Jardins*, Paris, 1776, in-8°.
- NECKER, Mme Suzanne : *Nouveaux Mélanges*, Paris, An X (1801), 2 vol. in-8°.
- NIVERNAIS, le duc de : *Essay on modern gardening de H. Walpole* (1784), traduction française avec l'anglais en regard, Strawberry Hill, 1785, in-4°.
- (*Œuvres*, Paris, 1796, 8 vol. in-8°, contenant in t. V une traduction en vers du Chant IV du *Paradis perdu* (1786).
- SWITZER, Stephen : *The Nobleman, Gentleman and Gardener's Recreation*, Londres, 1715, in-8°.

### ETUDES

- DECAEN, M. : *Le marquis R. de Girardin, 1735-1808*, Paris, 1912, in-8°.
- JIMACK, Peter : « Les influences de Condillac, Buffon et Helvétius dans l'Émile », in *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, XXXIV, 1956-8, p. 107-38.
- MAUZI, Robert : « Delille peintre, philosophe et poète dans les « Jardins », in *Delille est-il mort ?* Clermont-Ferrand, 1967, p. 169-200.
- RAYMOND, Marcel : *Jean-Jacques Rousseau, la quête de soi et la rêverie*, Paris, 1962, in-8°.
- RODDIER, Henri : « Rousseau et le marquis de Girardin, ou comment l'art des jardins conduit du romanesque au romantique », Appendice IV de l'édition Garnier des *Réveries du Promeneur Solitaire*, Paris, 1960.
- STAROBINSKI, Jean : *J.-J. Rousseau, la transparence et l'obstacle* (Thèse, Genève, 1957), Paris, 1958, in-8°.
- VIALLANEIX, Pierre : « Cette variété, séduisante déesse », in *Delille est-il mort ? op. cit.*, p. 269-91.

*Quatrième partie*

LE CHOC DE LA RÉVOLUTION





## LE PARADIS PERDU ET L'IDEOLOGIE CONTRE-REVOLUTIONNAIRE

### *Introduction.*

Pendant la Révolution, le *Paradis perdu* semble oublié. On se souvint parfois des écrits politiques de Milton<sup>1</sup>, mais cela ne donna aucune audience supplémentaire à son épopée. Les hommes engagés dans la lutte révolutionnaire et souvent antichrétienne ne pouvaient guère s'intéresser à une œuvre dont le sujet est le péché originel et qui, si elle parle bien de liberté, la conçoit avant tout comme la liberté de la conscience individuelle devant Dieu. Peut-être quelques Girondins idéalistes et romantiques ont-ils connu et aimé le poème, à la manière dont on l'aimait dans l'entourage de Madame Necker. Une remarque de Barnave, une note de Brissot peuvent amener à le penser<sup>2</sup>. Mais peu de chose reste de cette admiration, et c'est seulement à la fin de la période révolutionnaire qu'on trouve des témoignages d'intérêt pour l'épopée de Milton.

Sous le Consulat et l'Empire, en revanche, sa popularité est à son sommet. Le *Génie du christianisme* y est sans doute pour beaucoup, mais des traducteurs ou commentateurs importants comme Delille ou Mosneron ne doivent pas à Chateaubriand leur intérêt pour le poème. Cette popularité de l'œuvre de Milton s'explique en partie par l'émigration. Un certain nombre d'émigrés apprirent sur place à apprécier les auteurs des pays où ils avaient trouvé asile, et surtout ceux qu'ils connaissaient déjà un peu. Delille, comme probablement Chateaubriand, furent dans ce cas pour Milton, et ils ne furent pas les seuls. Cependant le *Paradis perdu* n'aurait pas bénéficié d'une telle faveur si l'œuvre n'avait pas été utilisée par l'idéologie contre-révolutionnaire qui domine la littérature française à partir du Consulat.

Un traducteur du poème sur lequel nous reviendrons, Salgues, donne assez bien le ton. Il explique dans sa préface qu'il a entrepris sa tra-

1. Rappelons que c'est en 1788 que Mirabeau fit publier à Londres, sous le titre de *Sur la liberté de la presse, imité de l'anglais de Milton*, un résumé de l'*Areopagitica* (texte qui fut réédité à Paris en 1792). En 1789, J. B. Salaville publia une *Théorie de la royauté, d'après la doctrine de Milton*, et trois ans plus tard, le même traducteur fit paraître une *Défense du peuple anglais sur le jugement et la condamnation de Charles I<sup>er</sup>, roi d'Angleterre, par Milton* (Valence, 1792). Voir Don M. Wolfe, « Milton and Mirabeau », in *P.M.L.A.* n° 49 (1934), p. 116-128 et l'introduction de O. Lutaud à son édition de l'*Areopagitica* (éd. Aubier, 1956).

2. Voir les *Mémoires* de Brissot, t. I, p. 208 (éd. O. Pernoud, Paris, 1830-32) et les *Etudes littéraires* de Barnave (t. IV des *Œuvres*, Paris, 1843), surtout aux pages 83, 85 et 87. Milton y est rapproché d'Ossian.

duction dans la prison à laquelle « les partisans de la liberté » l'avaient condamné. Cette anecdote reflète bien la tendance générale : contre l'optimisme progressiste des lumières est remise en honneur la croyance au péché originel, et religion ou religiosité sont partout. Chateaubriand, avant de devenir un authentique miltonien, a commencé par utiliser le poème dans cette œuvre de propagande qu'est le *Génie du christianisme*, et il a bien indiqué la voie. Dans la deuxième partie du 18<sup>e</sup> siècle s'était dégagée peu à peu une manière d'admirer le poème qui mettait entre parenthèses son contenu chrétien. Sous l'Empire, au contraire, la plupart des traducteurs ou commentateurs y voient d'abord le thème de la culpabilité de l'homme.

Personne ne montre plus la moindre sympathie pour l'activité politique de Milton. L'attitude de Mosneron est à cet égard exemplaire : en 1788, celui-ci faisait un éloge discret du civisme du poète et de son goût pour la liberté. En 1804, il blâme sévèrement le factieux Milton. La même désapprobation se retrouve chez presque tous, et on s'efforce de séparer l'œuvre de son créateur, mêlé à une période révolutionnaire rappelant trop la révolution française. Si on évoque la vie du poète, c'est de préférence pour rappeler qu'il fut sauvé, à la Restauration des Stuart, par le royaliste Davenant. Ce rappel peut aussi bien convenir aux monarchistes (Chateaubriand en fit un poème) qu'à l'Empire. Dans la mesure, en effet, où celui-ci veut concilier révolutionnaires et royalistes, l'anecdote, qui montre d'abord un poète royaliste épargné par un républicain, puis le bienfait rendu par le royaliste, va dans le sens de sa politique.

Mais l'Empire ne fut pas à ce point dévot que le grand poème religieux ait pu être son œuvre de prédilection. L'Empereur lui-même préférerait de loin Ossian, qui est une sorte de Milton laïque. L'exemple de Mosneron, traducteur et commentateur de l'œuvre, est révélateur de l'évolution de la bourgeoisie industrielle et commerçante. Ce fils d'armateur a aimé le poème dans les années qui précédèrent la Révolution : l'énergie sauvage qu'il y trouvait convenait bien à une certaine frustration politique. Devenu notable de l'Empire, il ne sait plus guère tirer de l'œuvre qu'une vague leçon de paternalisme industriel. L'énergique sobriété que recherchent alors les traductions se plie aux normes d'un sourcilieux néo-classicisme qui est le signe d'un retour à l'ordre. Un ordre qui peut, du reste, s'exporter. L'ambition du traducteur (Deloyne d'Autroche) qui rêve de voir le poème se répandre, dans sa sobre version française, à travers une Europe elle-même francisée, montre qu'un certain impérialisme culturel accompagne l'impérialisme militaire.

Les commentateurs du poème les plus importants (Mosneron excepté) furent des opposants à l'Empire, et presque tous des légitimistes. Le *Paradis perdu* est examiné par eux dans une franche perspective contre-révolutionnaire, dont le principal intérêt est de laisser voir les résonances imaginaires que le poème suscite : craintes, refus, et nostalgies colorées, d'une manière souvent surprenantes, ces interprétations, qui témoignent de l'importance, pour le mythe même du paradis perdu en France, du choc de la Révolution.

## I. DE LA CRITIQUE A LA MYTHOLOGIE

1. *Le ton de l'époque.*a. *Une curieuse présentation de l'histoire : Milton, fait historique.*

Sous ce titre fut représentée en 1803 à l'Opéra comique une pièce en un acte et en prose comptant de nombreux couplets chantés. La musique en était de Spontini et le texte de Jouy et Dieulafoy. Le sujet repose sur la tradition selon laquelle le royaliste Davenant, libéré par Milton en 1650, intervint auprès de Charles II pour que le nom de l'ancien secrétaire de Cromwell figurât sur la liste d'amnistie. Mais toute l'histoire est présentée d'une manière très romancée : ce n'est plus Davenant qui joue le rôle du sauveur, mais son fils Arthur. Celui-ci, ayant pénétré incognito dans l'intimité de Milton (en se faisant passer pour un homme âgé), tombe amoureux de la fille du poète, prénommée Emma, et l'épouse à la fin de la pièce. On est surpris, devant de telles fantaisies, que les auteurs aient affirmé dans leur avant-propos, le caractère historique de leur récit, mais cette affirmation a surtout pour but de rappeler la réalité de l'échange de bons procédés entre le royaliste et le républicain.

Milton joue un rôle important dans la pièce. Sa cécité est mise en avant et utilisée dans l'intrigue même, puisque c'est à cause d'elle qu'il peut prendre Arthur Davenant pour un vieillard, et le laisser donner des leçons de harpe à sa fille. Mais surtout elle apparaît comme liée à son génie poétique. Il est fait allusion plusieurs fois à son épopée : la seule crainte du poète est que ses ennemis politiques ne lui laissent pas les deux années qui lui sont nécessaires pour terminer son œuvre. Il rappelle aussi, ce sont presque ses premiers mots, qu'« un sens [...] s'enrichit de la perte d'un autre »<sup>3</sup>. Mais le grand moment consacré à la poésie est celui dans lequel on voit arriver Milton en proie à l'inspiration, et décidé tout à coup à « peindre cette situation sublime, ce premier aveu de l'amour dans les jardins d'Eden ».

Le poète explique cette montée de l'inspiration par des impressions sensorielles :

La fraîcheur d'un air embaumé, le chant des oiseaux, la douce chaleur du soleil ont exalté ma tête... (p. 40).

Mais son attitude suggère que cette inspiration vient d'ailleurs. En effet, une indication de mise en scène nous montre que le côté sacré de l'enthousiasme poétique n'est pas oublié :

Emma se place avec sa harpe vers le milieu de la scène, Milton à sa droite, debout et appuyé sur le dossier d'un large fauteuil, levant les yeux vers le Ciel (p. 40).

Dans cette image exemplaire du poète inspiré, la musique de la harpe,

3. Jouy et Dieulafoy : *Milton, fait historique*, opéra en un acte, musique de Spontini (Paris, 1803), p. 24.

qui doit se pénétrer des sentiments et des images rappelant « la pureté, l'innocence et l'amour », unit les impressions des sens et l'aspect mystérieux de l'inspiration.

Milton entonne alors, accompagné par les voix d'Emma et d'Arthur, le chant qui est l'évocation des amours d'Eden, et dont je ne cite qu'un fragment :

A. E. Des premiers jours de la nature  
Je crois voir le tableau charmant,  
De cette volupté si pure  
J'éprouve ici l'enchantement.

M. C'est là qu'obéissant à l'attrait qu'elle ignore,  
Écoutant de son cœur les tendres mouvements,  
Eve suit l'époux qui l'adore :  
La terre pour eux se décore,  
Et paraît s'embellir encore,  
A l'aspect des premiers amants.

(Ritournelle de harpe.)

D'abord soupirant en silence,  
Des yeux la muette éloquence  
Est interprète de leur cœur ;  
Ils s'approchent, leurs mains s'unissent ;  
D'un sentiment nouveau leurs âmes se remplissent ;  
La terre et les cieux applaudissent  
A leurs chastes ardeurs.

(P. 40-41.)

Il peut faire sourire d'imaginer Milton en chanteur d'opéra déclamant cette fade romance, mais, après tout, c'est la loi du genre. Retenons plutôt que pour une fois le poème est traduit en musique : toute la lecture faite par le 18<sup>e</sup> siècle a été dominée par une représentation visuelle de l'épopée<sup>4</sup> ; au début du 19<sup>e</sup> siècle, la musique est aussi utilisée<sup>5</sup> pour suggérer la grandeur du poème.

L'évocation des amours d'Eden n'est pas le seul morceau chanté par Milton. A sa première apparition sur la scène, il lance un « hymne à la lumière » qui est un souvenir de la célèbre invocation du début du troisième Chant de son poème, et la pièce se termine par une célébration de l'hymen qui peut faire penser au quatrième Chant. On reconnaît dans ce choix les passages du poème les plus connus, que nous avons à tout moment vus cités pendant le siècle précédent, comme il est normal dans un ouvrage dans lequel le plus large public doit pouvoir saisir l'allusion. Mais une autre romance, dans laquelle Milton mêle sa voix à celles d'Emma et d'Arthur, nous montre comment s'opère une sorte de fusion entre Ossian et Milton. Il s'agit d'une « chanson écossaise » qui rappelle plutôt le harpe celtique que l'auteur du *Paradis perdu*. De même que la harpe qu'utilise Emma n'est pas un instrument dont Milton ni ses filles jouaient<sup>6</sup>. La confusion est ici révélatrice : la harpe du poète

4. Rappelons pourtant la cantate de l'abbé Nadal (voir la note complémentaire 2 du Chap. IV).

5. La grande cantate de Haydn, la *Création*, faite en partie d'après le *Paradis perdu*, fut interprétée pour la première fois en 1808 à Vienne.

6. Rappelons que Milton, selon Richardson, jouait de la viole de gambe (Bass viol) et de l'orgue (organ). Quant à ses filles, je n'ai vu nulle part qu'elles aient connu la musique.



calédonien — qui rappelle aussi celle de David, et celle des anges du *Paradis perdu* — est donnée d'autorité comme accompagnatrice de Milton. L'inspiration poétique des deux poètes aveugles a quelque chose de divin.

Mais l'intérêt essentiel de cette pièce n'est pas de rappeler cette image du poète déjà connue. Car elle nous présente un moment très particulier de la vie de Milton, celui pendant lequel il attend que le pouvoir royal restauré ait statué sur son sort. Les auteurs ont situé l'action de la pièce à Horton (où Milton a effectivement vécu après ses années au collège), dans la maison du « Quaker » Godwin<sup>7</sup>, où Milton s'est, selon eux, réfugié. Mais peu importent ces fantaisies historiques. Les auteurs ont voulu rendre sensible, malgré le ton de comédie de la pièce, le climat d'inquiétude et presque d'angoisse dans lequel vit le poète, menacé d'arrestation pour ses activités politiques. Dans une scène, Milton envisage de s'enfuir pendant la nuit et de gagner l'étranger. Bref tout un climat est créé, qui éveille sous le Consulat de nombreuses résonances.

D'où l'importance du dénouement. Le « quaker » Godwin qui soupçonnait le jeune Arthur (dont il ignorait le vrai nom, mais dont il savait que c'était un ennemi politique) des pires machinations, l'accuse de trahison. Quand la vérité éclate et que l'identité d'Arthur et l'efficacité de son intervention auprès du roi sont révélées, il reconnaît avoir été « un sot ». Ainsi des préventions injustifiées risquaient d'empêcher la réconciliation du royaliste et du républicain. Le sens de la pièce est clair : le mariage d'Arthur et d'Emma, c'est le rêve de réconciliation nationale, qui ne peut se faire que par le renoncement du républicain à son activité politique. Milton reconnaît « ses erreurs » et annonce qu'il va « consacrer aux Muses les restes d'une vie trop agitée ». Le véritable triomphateur, dans cette réconciliation, est le jeune aristocrate, le seul à avoir fait preuve à la fois de grandeur d'âme et de réalisme ; le seul qui va s'occuper désormais des affaires publiques.

La cécité du poète prend, de ce point de vue, une nouvelle signification. Milton est dépeint avec sympathie dans la pièce. Honnête, confiant en ses amis, père affectueux, c'est un républicain vertueux. Mais son infirmité l'écarte de la réalité : ainsi, dans la scène que nous avons décrite plus haut, au moment où, livré à l'inspiration, il chante le jardin d'Eden, Emma et Arthur se rapprochent l'un de l'autre, à la manière d'Adam et Eve, sans que le poète s'en doute. Toute une partie de l'intrigue lui échappe, bien qu'il en soit le centre. Il reste donc étroitement confiné à son rôle de poète, et, nous l'avons vu, il affirme son intention de s'y consacrer entièrement. Symboliquement, le fait d'être aveugle signifie donc que le poète n'est pas capable de s'occuper des affaires des autres hommes et qu'il n'a pas à s'en soucier. La poésie est du domaine de la fantaisie ou de la rêverie, mais, dans un monde réconcilié et harmonieux, elle ne sort pas de ce domaine.

Les enseignements de ce curieux opéra-comique nous montrent com-

7. Sans doute pour John Goodwin, le pasteur républicain arrêté et gracié en même temps que Milton. « Quaker » ne veut rien dire, mais le mot de « républicain » est entièrement banni de la pièce, et le rôle politique du poète n'est jamais clairement indiqué. On y fait seulement des allusions.

bien les préoccupations de l'époque colorent directement l'image du poète, et comment l'idéologie contre-révolutionnaire peut utiliser l'équivalence imaginaire entre la révolution anglaise et celle que le Consulat est en train de liquider. Il faut souligner la part d'un imaginaire politique : toute cette intrigue, pour laquelle les auteurs de la pièce n'ont pas hésité à prendre les plus grandes libertés avec l'histoire (pour ne citer qu'un seul exemple simple, aucune des filles de Milton ne s'appelait Emma, et aucune n'était en âge de se marier en 1660) est une évidente projection des préoccupations, aspirations ou craintes, d'une partie des Français dans les premières années du siècle. Les commentaires du poème vont porter la marque de ces mêmes préoccupations.

#### b. *Le Mercure de France.*

En 1804, la publication du *Paradis perdu* dans une collection classique<sup>8</sup> fut l'occasion que prit le *Mercury de France* pour publier une étude sur le poème répartie en quatre articles écrits par Charles Delalot<sup>9</sup>, un des rédacteurs littéraires habituels du journal. Ce critique monarchiste très influencé par le *Génie du christianisme*, fait voir clairement ce que devient l'œuvre dans l'idéologie contre-révolutionnaire.

Delalot applique un principe très simple à la critique du poème, fondé sur une distinction entre un goût général et des particularités nationales. Il distingue entre « ce qui appartient aux idées générales de l'Europe » et ce qui vient des notions étroites et des coutumes particulières d'une nation », et il prend comme axiome que

Tout ce qui s'écarte des principes généraux d'où découlent les convenances d'état, de mœurs, et de langage est par cela seul vicieux et de mauvais goût, quelque autorisé qu'il puisse être par ailleurs par les usages particuliers d'un peuple.

A partir d'un tel principe, Delalot n'a aucun mal à choisir dans le *Paradis perdu* ce qui est conforme aux « convenances » et ce qui s'en éloigne :

On peut dire que toutes les fois que Milton ne fait que développer le riche fonds de l'Ecriture, toutes les fois qu'il est porté sur les ailes des prophètes, il est comme le poète de toutes les nations, parce qu'il met en œuvre des idées qui appartiennent à la littérature générale de l'Europe, et qu'il en tire ces beautés universelles qui ont tant d'empire que ceux mêmes qui sont le plus éloignés de son opinion lui accordent la palme du sublime sur tous les poètes épiques. Mais lorsque le même Milton s'abandonne à son imagination, dans des allégories outrées et des inventions gigantesques qui flattent l'esprit de sa nation, il n'est plus que le poète de l'Angleterre, et il est aisé de le convaincre d'erreur et de mauvais goût (p. 59).

Dans cette distinction entre un goût général et des goûts particuliers,

<sup>8</sup>. Chez Barrois, à Paris, en mars 1804. Le poème y figure en anglais, sans traduction.

<sup>9</sup>. *Mercury de France*, t. XVI (1804), p. 57-66, 105-15, 293-300, 581-89 (mars à juin). Charles Delalot s'était fait remarquer pendant la Révolution par une grande activité royaliste. Il avait notamment pris une part active aux journées de Vendémiaire, insurrection écrasée, on s'en souvient, par le général Bonaparte. Pourtant, que les articles analysés soient de ton nettement monarchiste, la brouille avec le futur empereur y est à peine sensible. Il est vrai qu'ils furent publiés juste au moment de l'exécution du duc d'Enghien.

nous sommes à la fois très proche et très loin de Voltaire. Comme Voltaire, Delalot reconnaît dans le poème de bons ou de mauvais passages, et le néo-classicisme se montre aussi vétilleux que le classicisme rococo.

Une nouvelle fois nous trouvons condamnés comme « puériles » le Pandémonium et le rapetissement des démons, la peinture du chaos, faite d'« inventions forcées qui ne peuvent trouver d'approbation que parmi les critiques de sa nation », et le paradis des fous, « folie extravagante » qui indigne Delalot. Comme la critique voltairienne, Delalot fait un éloge enthousiaste de la description du jardin et surtout des amours d'Eden. C'est qu'il veut fonder ses jugements sur la raison claire : il condamne la description du chaos parce qu'elle est confuse et qu'on ne peut en avoir une « idée claire ». Comme chez Voltaire, ce classicisme raisonnable est le signe d'un certain impérialisme culturel, mais auquel la guerre avec l'Angleterre donne un ton beaucoup plus chauvin.

Car Voltaire est spontanément cosmopolite : s'il considère que l'Angleterre de Cromwell était barbare, c'est au même titre que la France des guerres de religion. Dans la mesure où il veut imposer son goût aux autres, c'est par-dessus les frontières, le goût d'une élite. Chez Delalot, au contraire, la distinction que nous avons signalée plus haut, entre Milton européen et Milton anglais, prend un très net accent anti-britannique. Il n'est jamais parlé de l'Angleterre de Cromwell, mais de l'Angleterre tout court, et Delalot veut comme preuve que celle-ci est restée la même le fait que les critiques de cette nation continuent d'approuver les passages inacceptables du poème. En filigrane s'impose donc l'idée qu'une critique plus éclairée du poème, jointe à une amélioration de celui-ci par une traduction judicieuse, pourrait donner à l'œuvre une valeur « européenne », qui suppose qu'elle perde son caractère spécifiquement anglais.

Les valeurs européennes selon Charles Delalot sont essentiellement celles de la religion, de la propriété, et de l'ordre. Le critique s'oppose vigoureusement à Voltaire qui à travers le *Paradis perdu* s'en prenait à la Bible. Dès le début de son étude, il affirme la « sublimité » et l'intérêt universel du sujet du poème, qui est « la plus grave et la plus sublime des épopées ». Si Delalot estime comme Voltaire que la poésie du quatrième Chant est sans exemple, il s'empresse d'attribuer cette exceptionnelle réussite aux sources bibliques du poème :

Ce n'était pas avec les couleurs du roman qu'on pouvait peindre une telle nature et de telles amours ; il fallait une poésie céleste et un langage divin. Milton lisait la Bible et s'en nourrissait continuellement. Il avait fondu dans son esprit tout ce qu'il y a de noble et de simple dans les amours des patriarches, tout ce qu'il y a de vif et de tendre dans la poésie du *Cantique des Cantiques*, et il composa de ce mélange ces modèles de pureté et de tendresse conjugale (p. 108).

Et, comme pour prendre encore davantage ses distances vis-à-vis de Voltaire, Delalot compare cet amour exprimé en discours, qui sont les « miroirs de l'âme », au fait que dans l'épisode des amours d'Henri et de Gabrielle de la *Henriade*, Henri ne dit pas un mot, et en est réduit « aux caresses muettes et aux ardeurs grossières de la brute ». C'est que grâce



à la Bible, Milton a pu concevoir l'idée d'une nature idéale qui, comme celle de l'Apollon du Belvédère, « a une majesté que n'ont point les proportions naturelles ». Bible et antiquité se rejoignent donc ici pour la création de cette humanité surhumaine.

Malheureusement Milton n'a pas toujours cette sublime simplicité. Si, dans la description du jardin d'Eden et des amours du premier couple, Delalot reconnaît les accents du *Cantique des Cantiques*, il est choqué par les allusions aux fables païennes : la comparaison avec Pan et les Grâces, ou Jupiter et Junon lui paraissent « un mélange grotesque de fable et de vérité, de sacré et de profane ». Ces parures déplacées pourraient bien être le signe qu'il y a dans le poème comme dans l'esprit du poète « quelque chose de faux », que les ornements cherchent à couvrir.

Le premier exemple que Delalot donne de la fausseté de l'esprit de Milton est à cet égard très significatif :

Dans ce vers qu'on cite souvent avec admiration

Amongst unequals no society

qui signifie que l'« inégalité détruit toute société », Milton n'a fait qu'exprimer une opinion fausse et étroite de sa nation. Si les Anglais regardent cette maxime comme une pensée juste et forte, il suffit de faire voir qu'elle est contraire aux principes généraux auxquels nous en avons appelé, et qui établissent que l'inégalité est le fondement même de la société (p. 60).

Voici qui est singulièrement éclairant sur les « principes généraux » auxquels se réfère Delalot. Tout ce commentaire est du reste révélateur, dans son aberration même. Car non seulement Delalot donne une interprétation et une traduction indéfendables du passage, mais il cite le texte de travers<sup>10</sup> et sous la forme que Voltaire lui avait donnée dans une lettre à Frédéric<sup>11</sup>. C'est qu'il est plus urgent pour Delalot de combattre l'égalitarisme révolutionnaire que de donner une idée juste du poème anglais. A Mosneron qui lui a écrit pour lui faire remarquer qu'il s'agit d'Adam se plaignant de sa solitude au milieu des animaux, et qu'il n'y a point dans ce vers une déclaration égalitaire, Delalot répond que Milton, en employant le mot « unequal » a trahi sa véritable pensée et qu'il a lui-même « professé hautement ce principe que lui attribuait ma citation » (p. 583). Il n'hésite pas à classer dans le même groupe égalitariste, les Anglais, Voltaire, et Milton !

Voltaire et La Harpe ont sévèrement critiqué le sixième Chant, et Voltaire, entre autres critiques, a fait remarquer que Dieu envoie les anges au combat sans avoir apparemment le pouvoir de les faire triompher immédiatement des révoltés. Delalot trouve tout le sixième Chant sublime, car inspiré de l'Écriture Sainte. Et il interprète l'action de Dieu d'une manière bien différente. Dans l'échec provisoire des troupes angéliques, il voit

une image du gouvernement de la Providence dans le cours des choses humaines. Dieu veut l'ordre, il le commande par ses lois, mais parce que l'homme est libre de ne pas suivre, le désordre règne sur la terre. Ses serviteurs sont envoyés pour défendre la justice et ils meurent à la peine. C'est ici un champ de bataille où

10. Cf. P.L. VIII, 383-4.

11. Cf. supra, Chap. II, p. 70.



le crime victorieux foule au pied la vertu et insulte à ses malheurs, et de faibles adorateurs de la Providence se troublent et se déconcertent, parce qu'ils voient l'injustice s'élever et fleurir un moment. Et par où donc les hommes apprendraient-ils que les triomphes, les empires et les richesses sont indignes d'exciter leur ambition, si le grand monarque ne les donnait pas à ces ennemis même comme des choses de nul prix (p. 298-9).

Le triomphe passager des anges rebelles figure donc le triomphe des ennemis de la religion. L'assimilation des troupes de Satan et des révolutionnaires est ici en filigrane, et elle montre une nouvelle fois ce que sont les préoccupations du critique. Il y a peut-être aussi à la fin une pointe contre l'Empire qui se prépare, mais l'essentiel de la pensée de Charles Delalot tient dans cette phrase : « Dieu veut l'ordre. »

Aussi le péché originel apparaît-il comme un désordre, mais non dans le sens miltonien d'une vacillation de la raison : Delalot s'intéresse peu à la séduction d'Eve et à la motivation du péché. L'existence dans l'humanité d'un « sang rebelle » lui paraît une expérience bien établie, et le péché arrive comme une « révolution soudaine et terrible » :

Ici le malheur est bien au-dessus des paroles et de l'imagination du poète. Quel spectacle de voir ces deux belles créatures, que les anges admiraient, tomber tout à coup de la félicité la plus ravissante dans la misère et l'humiliation extrêmes ! Cette révolution soudaine et terrible met le cœur dans une situation inexplicable, mais la raison nous montre que c'est le passage naturel de l'innocence au crime [...] Dès que l'homme n'est pas une pure machine, il pouvait donc se détourner de sa fin et changer l'ordre, mais pouvait-il changer l'ordre et conserver le bonheur de la vertu ? et cet être troublé, plein de passions séditeuses, que pouvait-il transmettre à ses enfants sinon un sang rebelle et conséquemment malheureux (p. 584).

Le désordre conduit au malheur, c'est ce que la « raison » enseigne : mais Delalot tourne ici un peu en rond : le choix du désordre ne peut s'expliquer que par les « passions séditeuses », elles-mêmes fruit du péché. Et en même temps le « malheur » tombe sur Adam et Eve d'une façon soudaine et « inexplicable ».

C'est qu'Adam et Eve sont pour Delalot à la fois des coupables et des victimes. Et davantage des victimes : Delalot passe très vite sur leur responsabilité dans la faute : Eve a agi par « coquetterie » et Adam par faiblesse. Et le malheur qui s'abat sur eux leur redonne toute leur dignité. Delalot insiste sur leur tristesse quand ils sont chassés du Paradis, et considère qu'ils sont plus « intéressants » après leur chute, car ils ont une stature plus majestueuse : « Il y a dans le malheur comme un secret de grandeur et de vertu. » Delalot se souvient de Chateaubriand. Visiblement Adam et Eve s'identifient dans son esprit à ceux qui ont eu à souffrir des troubles révolutionnaires :

Voici un spectacle digne du ciel : ce sont deux infortunés qui se soutiennent mutuellement et qui pleurent ensemble (p. 589).

Il lui semble qu'Eve prend alors une personnalité que l'adversité afferme. Il fait l'éloge de son éloquence et de l'amour qu'elle montre pour Adam : « C'est alors qu'Adam peut connaître le véritable amour et la vraie beauté. » Delalot admire Eve surtout au moment où celle-ci veut se faire pardonner par Adam :

Fondant en larmes et les cheveux épars, elle se jeta à ses pieds qu'elle embrassa (p. 589).

Le commentaire oublie les récriminations et la dispute qui ont précédé cet acte d'humilité. Et surtout, en privilégiant ce geste de soumission et en y voyant le moment où Eve parvient à la « vraie beauté », Delalot nous fait voir comment l'expérience révolutionnaire (et la lecture du *Génie du christianisme*, transforment l'image de la femme : à la jeune beauté piquante du rococo se substitue celle de la beauté marquée par le malheur.

Car, nous venons de le voir suffisamment, la critique de Charles Delalot est écrite sous le choc d'une certaine expérience — en partie imaginaire — de l'époque révolutionnaire. Elle participe du néo-classicisme en ce sens que Delalot retrouve dans le poème la grandeur et la simplicité antiques. Dans un journal qui est l'organe d'un monarchisme légitimiste et catholique, l'épopée anglaise, modèle de la grande œuvre chrétienne, est l'objet d'une réflexion à laquelle les rancœurs d'un parti qui se considère encore comme persécuté donnent une coloration anti-révolutionnaire beaucoup plus marquée. S'y ajoutent les souvenirs des souffrances et de l'exil, qui amènent à transférer dans la lecture du poème, d'une manière tout irrationnelle, la répercussion imaginaire d'une douloureuse réalité. Par la place prépondérante qu'y prend l'imagination, une telle lecture nous conduit tout naturellement à la mythologie contre-révolutionnaire.

## 2. Mythologie contre-révolutionnaire : Satan « démocrate ».

L'assimilation, fondée en partie sur le rôle politique du poète, entre le Satan miltonien et un révolté républicain a été plus ou moins nettement esquissée, nous l'avons vu, dès 1730. Elle fut reprise systématiquement à mesure que s'affirmait l'idéologie contre-révolutionnaire<sup>12</sup> : pour mettre en lumière le côté diabolique de la révolution, on utilisa le *Paradis perdu*, et toute une mythologie polémique s'est créée à partir de ce poème. Cette mythologie satanique s'appuyait aussi sur les évocations infernales venant du roman noir, elles-mêmes souvent très inspirées de Milton<sup>13</sup>. Dans une adaptation pour la scène française du *Moine*, on accentua encore cet aspect miltonien par la représentation, dans la scène finale, de l'« Enfer de Milton »<sup>14</sup>.

Alors que Xavier de Maistre note avec une pointe d'ironie, en 1794, que le Satan de Milton (pour lequel il avoue son admiration) « est un vrai démocrate, non de ceux d'Athènes, mais de ceux de Paris »<sup>15</sup>, quelques auteurs épiques vont développer très sérieusement le thème. Un certain Collet reprend dans une épopée biblique intitulée *Josué ou la Terre promise* (1807) le merveilleux chrétien que nous connaissons, et la même lutte entre Satan et Dieu. Mais dans l'« empire méphitique » de Satan on rencontre des démons inhabituels :

12. Voir Max Milner, *op. cit.*, t. I, chap. V, « Le Diable et la Révolution ».

13. En particulier le *Moine* et *l'Italien*.

14. L'« Enfer de Milton » fut ajouté au moment de la seconde série de représentations, en 1801. Il fut surtout le prétexte à un déploiement de mise en scène, et la description sommaire de la chute et des tourments du moine en enfer n'a rien qui rappelle nettement le *Paradis perdu*. Voir le *Moine*, mélodrame en trois actes, adaptation de Cammille Saint-Aubin, Paris, 1803.

15. *Voyage autour de ma chambre*, in *Œuvres complètes* (Paris, 1874), t. I, p. 178.

Là sont ces insensés dont l'horrible impudence  
 Leva contre Dieu même un front d'indépendance,  
 Ces superbes tyrans, fléaux du genre humain,  
 Qui de sang et de meurtre abreuvèrent leur main ;  
 Puis tous ces vains esprits, philosophes impies,  
 Dont le monde encensa les folles rêveries.  
 Tous ceux de qui l'orgueil, excédant son pouvoir,  
 S'avisa de porter la main à l'encensoir.

(P. 113.)

Il serait difficile dans une épopée qui raconte un épisode de l'Ancien Testament de désigner plus clairement philosophes et révolutionnaires. Mais ce que Collet n'a fait qu'accessoirement, La Harpe l'a systématiquement entrepris.

Dans les dernières années de sa vie, La Harpe, bien transformé depuis sa conversion de 1794, travaillait à une épopée destinée à condamner la Révolution et à célébrer la Religion et la monarchie, et intitulée le *Triomphe de la Religion ou le Roi martyr*. Dans cette œuvre restée inachevée (La Harpe n'en rédigea que les six premiers chants) et qui ne fut publiée qu'en 1814, l'auteur raconte la Révolution sur le mode épique et mêle à la partie historique de son récit un merveilleux hérité des épopées catholiques<sup>16</sup>.

Les trois premiers chants relatent les événements de la Révolution, et les trois derniers en présentent la contrepartie merveilleuse. Le quatrième s'ouvre sur la cour céleste qui décide de livrer la France aux « horreurs révolutionnaires » :

L'Esprit Saint se fait entendre par la bouche d'Isaïe, et annonce la colère de Dieu provoquée par l'impiété de la France. L'Ange exterminateur paraît devant le Trône du Tout-Puissant, et ordonne au prophète de lire dans le livre des vengeances ouvert devant lui, et de prophétiser contre la France. Tableau des horreurs révolutionnaires. Prière des Anges et des Saints qui demandent grâce pour le peuple français. Oracle de l'Eternel (Argument du IV<sup>e</sup> Chant, p. 95).

L'Eternel ayant décidé de livrer la France, pour un temps limité, aux puissances infernales, Michel descend jusqu'à l'Enfer pour porter la nouvelle à Satan, et c'est là, au cinquième chant, qu'on trouve d'évidentes réminiscences miltoniennes.

Est-ce à dire que La Harpe, jadis sévère pour le *Paradis perdu*<sup>17</sup>, se soit mis, en poésie aussi, à adorer ce qu'il avait brûlé ? Rien n'est moins sûr, et si on peut bien parler d'« influence »<sup>18</sup>, elle est surtout négative. En fait il n'a recours à l'épopée miltonienne que pour sa description de l'enfer, comme si l'ancien secrétaire de Cromwell n'était compétent que dans ce domaine. La Révolution anglaise constitue d'ailleurs une référence constante pour La Harpe. Son Satan annonce son intention de surpasser les crimes des Anglais « parricides » et de Cromwell, et lorsqu'il apparaît à Danton en songe, c'est sous la figure du Profecteur :

16. En particulier du Tasse. La Harpe traduisait les huit premiers chants de la *Jérusalem délivrée* en même temps qu'il s'occupait de son épopée.

17. Voir le Chapitre VII, p. 351.

18. Comme le fait (p. 146) le livre le mieux informé sur La Harpe, *Voltaire's disciple : Jean-François de La Harpe*, de Christopher Todd (Londres, 1972).



Du terrible Cromwell Satan a pris les traits ;  
 La hache est dans sa main, et sur son front livide  
 L'enfer en traits de sang écrivit « régicide ».

(P. 150.)

Mais si La Harpe veut voir dans le Satan de Milton le vrai modèle du révolutionnaire, il trouve visiblement le portrait trop beau. Dans sa propre épopée il va s'appliquer à le corriger.

Ainsi à la première apparition de son Satan « aux bords d'un lac brûlant », et le front « étincelant », le rapprochement est trop appuyé pour n'être pas voulu. Mais La Harpe a refusé à son personnage trop d'éclat et de majesté : il lui prête une « bouche difforme », et la fureur un peu bestiale du diable du Tasse. De même, en face de Michel, son démon n'a pas l'assurance de celui de Milton en face des envoyés de Dieu. Il commence un « insolent discours », mais l'ange a vite fait de le renvoyer gémissant en enfer. Quand après cette « honteuse fuite », Satan réunit le Concile infernal, La Harpe lui prête bien un « geste impérieux » qui fait faire silence à l'enfer, et l'entoure de Moloch et de Mammon, mais il ne l'assoit pas, comme Milton, sur un trône royal. Le concile lui-même est fait d'un débat entre les « puissants ministres » de l'enfer, et non pas comme dans le Tasse, d'un discours du seul Satan. Mais là encore, si La Harpe rappelle Milton, c'est pour mieux s'opposer à lui. Dans le *Paradis perdu*, nous assistons à une discussion ordonnée, et l'assemblée est pleine d'une apparente dignité, même si les ambitions et les manœuvres n'en sont pas absentes. La Harpe au contraire présente son assemblée des démons comme le modèle d'une assemblée de la Révolution<sup>19</sup>. Mammon et Satan s'y heurtent violemment, et le peuple infernal gronde ou hurle son hostilité ou son approbation.

Bien qu'il ait renié Voltaire lorsqu'il compose son œuvre<sup>20</sup>, La Harpe reste très voltairien par son refus du fantastique : tout son merveilleux - épopée oblige - découle d'une idée simple : la Révolution est d'origine infernale. Les discours de ses démons développent les lieux communs contre-révolutionnaires sur le rôle de l'impiété dans le déclenchement de la débâcle, sur les « horreurs révolutionnaires », et sur les conséquences néfastes des principes de liberté et d'égalité. Le plus souvent son didactisme n'est gêné par aucune imagination. En présentant son Enfer, il a bien tenté de rivaliser avec les effets d'immensité du *Paradis perdu*, et il fait parcourir à Michel d'incommensurables espaces. Mais on comprend mal qu'après avoir regardé notre terre comme une « humble sphère », l'ange découvre ensuite en son centre un « abîme embrasé » :

Aussi profondément sous la terre creusé  
 Que s'élève le Ciel au-dessus de la terre.

(P. 124.)

Cette incohérence dans sa représentation de l'univers vient du fait que La Harpe a voulu situer son enfer sous la terre, et logiquement, étant

19. Chateaubriand reprend le même thème dans les *Martyrs*. Comme La Harpe, il imagine aussi que Satan est débordé par ses troupes et dépassé dans le mal par les révolutionnaires. Voir le chapitre suivant.

20. Le Chant II présente un portrait de Voltaire particulièrement hostile.



donné que l'univers de son œuvre se borne en fait aux événements parisiens de la Révolution, et son espace au domaine étroit de la politique. Son merveilleux n'élargit pas le champ de son épopée, mais en fournit une sorte de contre-point allégorique, tout abstrait, une pure fabrication de polémique partisane.

Pourtant il semble à un certain moment échapper à son auteur. Au milieu d'idées très attendues et très banales, le dernier démon qui parle dans le Concile infernal, annonçant les violences populaires et le déferlement des « vices » de la « populace abjecte » que ses chefs sont obligés de flatter, en vient à évoquer les prisons et leurs victimes. Le démon s'engage à attiser la haine du peuple « oppresseur » :

Je dis aux oppresseurs : « Voilà vos ennemis,  
Ils sont tous sous vos pieds : les croyez-vous soumis ?  
Pensez-vous que leurs cœurs devant vous s'humilient ?  
Ils furent plus que vous, pensez-vous qu'ils l'oublient ?  
Non, tous ces fiers proscrits vous méprisent encor. »  
Noir orgueil des haillons, punis l'orgueil de l'or [...]   
Pour la première fois l'homme est sans espérance.  
On répète au captif : « tu t'es cru plus que moi,  
Te voilà dans mes mains : souffre et meurs sous ma loi ».  
« Souffre et meurs » : ces deux mots sont les lois de la France.  
(P. 147.)

Un souffle presque halluciné balaie tout à coup la platitude du texte, comme si cette évocation des violences populaires faisait trouver à La Harpe des accents nouveaux. Son merveilleux polémique et raisonnable prend une autre coloration et vibre des haines accumulées.

Cette terreur de la « populace », jointe à la dénonciation sous-jacente du *Paradis perdu* comme poème infernal, rappelle aussi certains aspects de la critique voltairienne, qui dénonçait déjà la grossièreté et la barbarie des révolutionnaires de Cromwell, et accusait Milton d'avoir « sacrifié au diable ». C'est la même défense du même modèle de civilisation, et la religion de La Harpe, dont le « triomphe » est surtout politique, rappelle le côté répressif du Dieu de son ancien maître. Malgré son reniement, La Harpe est moins loin de Voltaire qu'il ne le pense.

### 3. Variations sur le satanisme.

#### a. Un Satan progressiste : le « *Paradis perdu* » de Parny.

Evariste Parny s'était déjà moqué de la poésie d'inspiration religieuse et biblique dans sa *Guerre des Dieux*<sup>21</sup>, publiée en 1799. Le seul début de ce poème en indique bien les intentions. Le poète, au milieu de la nuit, voit lui apparaître « le plus beau des pigeons », dans lequel il reconnaît immédiatement le Saint-Esprit :

21. Sur Chateaubriand et cette *Guerre des Dieux*, voir le chapitre suivant. Notons que dans la même veine parodique fut jouée en 1801 à l'Opéra comique une « folie vaudeville » en un acte intitulée *Le premier homme du monde, ou la création du sommeil*. Ce sont des variations burlesques sur le thème du jardin d'Eden et du péché. Les personnages y sont Arlequin, Gilles et Colombine. Arlequin, « serpent d'une troupe de musiciens », joue le rôle du Tentateur. Il a le visage tout noir. Gilles et Colombine sont le premier homme et la première femme. L'auteur, selon Barbier, en est P. A. Vieillard.

A cet éclat, à cette voix divine,  
 Sur mes genoux je tombe, je m'incline,  
 Et dis : « Seigneur, que voulez-vous de moi ? »  
 — En vers dévots il faut chanter ma gloire,  
 Il faut chanter notre antique victoire,  
 Et des Français corroborer la foi<sup>22</sup>.

C'est donc le Saint-Esprit qui est censé dicter au poète cette longue opposition entre les dieux du Paganisme et celui du Christianisme. Cette caricature d'une inspiration sacrée à la manière de Milton donne le ton du poème. Mais Parny allait préciser son attaque contre l'épopée anglaise : il publia six ans plus tard une parodie en quatre chants intitulée simplement le *Paradis perdu, poème* (1805).

L'exorde de cette parodie la relie bien au poème précédent : c'est le même Saint-Esprit qui « veut » que le poète écrive, mais Parny s'y montre plus polémique :

Je suis dévot, et le serai toujours.  
 Brûlez ces vers où ma jeune délire  
 A soupiré de profanes amours.  
 Je dois, hélas, expier mes beaux jours.  
 Aux chants chrétiens j'ai donc voué ma lyre.  
 Vous qui l'aimiez, par le temps avertis,  
 Ainsi que moi vous êtes convertis.

(T. III, p. 147.)

La formule « par le temps avertis » est très équivoque, et sans doute volontairement. Visiblement, c'est le *Génie du christianisme* et tout le retour à la poésie chrétienne qui est visé. Parny s'accommode mal de l'alliance de l'Empire et de la Religion, et la censure impériale le comprit bien ainsi, puisque le *Portefeuille volé* — c'est le titre de l'ouvrage qui contenait cette parodie de Milton et deux autres pièces du même genre — fut interdit par la police.

Le décasyllabe qu'emploie Parny dans cette œuvre fait irrésistiblement penser à celui de la *Pucelle*, et il y a bien quelque chose de voltairien dans l'attitude de Parny en face de Milton. Il s'en prend par exemple à certains passages de la guerre des anges :

Elle [la fureur des combattants] saisit des armes étrangères,  
 Et sans effort lance des rocs pesants,  
 Des monts entiers, des arbres fleurissants,  
 Et, qui mieux est, des laes et des rivières  
 Déjà peuplés de poissons innocents.  
 Milton l'a vu, l'a dit : il faut le croire.

(P. 178.)

Ou bien à une « digression » célèbre comme l'exorde du troisième chant :

J'ai trop souffert dans les brûlants abîmes,  
 Assez longtemps j'y plongeai mes lecteurs.  
 Gens délicats, d'un air pur amateurs,  
 Et de mes vers innocentes victimes.  
 Après Milton, dans ces gouffres maudits

<sup>22</sup>. Tome III, p. 5. Les textes de Parny sont cités dans les *Œuvres complètes*, Paris, 1831.

C'est à regret que ma muse est tombée.  
Faisons, messieurs, une heureuse enjambée,  
Et de l'enfer sautons en paradis.

(P. 155.)

Mais cette satire, assez laborieuse, du poème anglais n'est pas ce qui intéresse Parny. Il le dit lui-même, Milton l'ennuie, et un seul sourire d'Eve lui paraît très supérieur à la fastidieuse épopée.

La parodie de Milton est surtout, pour lui, l'occasion d'exprimer son hostilité au christianisme, et il le fait avec un irrespect provocateur. Mais son imitation du poème anglais est assez libre pour que la caricature du merveilleux n'ait pas simplement comme résultat de faire paraître ce merveilleux absurde, mais aussi de montrer une attitude plus extrême que celle de Voltaire, par l'érotisme et par le burlesque.

Erotisme, car Parny transforme le péché originel en acte sexuel. Il raconte comment le démon réussit à éveiller Eve au plaisir et comment ensuite celle-ci réussit, non sans mal, à inciter Adam à l'acte amoureux : toute l'histoire devient un prétexte à un conte licencieux. Mais Parny va plus loin, et il donne à la chute des anges également une cause amoureuse. Il imagine en effet que, quand les démons vont se battre contre les anges, ils ont amené avec eux Astarté, démons de la luxure, et ses « filles libertines », et que celles-ci séduisent certains anges qui deviennent des « renégats ». Cette transformation en conte érotique s'accompagne d'une fantaisie débridée qui fait d'autres épisodes des épisodes burlesques : la guerre dans le ciel qui termine la parodie débouche sur une suite d'aventures incohérentes, dans lesquelles à la fin Satan coupe la barbe de Dieu le père d'un coup de pistolet. Derrière un ton libertin très accentué, la volonté de provocation est nette.

Comme elle l'est dans le rôle que Parny donne à Satan. Car il n'est plus ce diable ridicule que voyait Voltaire, mais il conserve dans tout le récit un beau rôle. Il est caractéristique que dans le premier chant du poème, consacré à l'enfer (Parny suit les Chants I et II du *Paradis perdu*), l'intention parodique soit à peine visible, bien que la querelle entre Moloch et Mammon y soit transformée en une opposition entre le même Moloch, toujours partisan d'une guerre immédiate contre le Ciel, et un certain Ammos, qui veut transformer l'Enfer et le rendre habitable grâce à la chimie. L'héroïsme de Satan ne fait l'objet d'aucune moquerie, et le démon joue le rôle de vaillant chef de l'armée infernale. Voici comment il clôt la discussion du Concile :

Satan se lève et du fourreau brillant  
Tirant soudain son glaive étincelant  
D'un bras nerveux sur sa tête il l'agite.  
L'armée entière avec transport l'imité :  
Un million de glaives et d'éclairs  
Jettent dans l'ombre une clarté subite ;  
Les étendards s'élèvent dans les airs ;  
Le siffre aigu, le trombone barbare,  
Et des tambours les roulements divers,  
Et du combat la bruyante fanfare  
Portent au ciel le défi des enfers.

(P. 150.)

Satan conserve jusqu'au bout son rôle de chef brillant, puisque c'est

lui qui a le dernier mot dans le poème, en face d'une image divine ridiculisée.

Ce dernier mot est important. Satan fait observer aux anges qui le repoussent qu'il a cependant remporté une victoire, qui est d'avoir fait d'Adam véritablement un « homme » : « Le premier homme est enfin homme » (p. 181), et à ce cri de triomphe fait écho l'affirmation d'Adam qui, chassé du Paradis mais trouvant le plaisir auprès d'Eve, s'exclame « perdre ainsi, c'est gagner » (p. 182). Ainsi Satan apparaît comme le bienfaiteur de l'humanité, et même un peu comme son créateur. Il a repris le rôle qui était celui de Prométhée dans Voltaire.

D'autant plus que non seulement le plaisir amoureux, mais tous les agréments de l'existence se trouvent, dans Parny, du côté de l'enfer. Quand il redescend aux enfers après sa première expédition, Satan découvre le monde infernal transformé par l'industrie du chimiste Ammos. L'enfer est devenu le véritable jardin d'Eden, en forme de montagne magique d'où jaillissent quatre fleuves :

Qui sur les fleurs promènent lentement  
Une eau limpide et son heureux murmure,  
D'un lait sucré la mousse fraîche et pure,  
Un vin exquis et le moka fumant.

(P. 169.)

Etrange monde infernal, qui est un parc de fêtes galantes, où règne une grande douceur de vivre. A l'enfer est rattaché tout ce qu'est censée apporter la civilisation des lumières, créant le vrai paradis terrestre.

On peut penser au *Mondain*. Seulement Voltaire se moque du diable et de la pomme, et, de même qu'il distingue bien Prométhée de Satan, il ne rattache en rien cette civilisation du plaisir au satanisme. Parny au contraire le fait, et la différence est de taille. D'autant plus qu'une ou deux indications de son texte peuvent amener à penser qu'il pourrait bien aller un peu plus loin. Dans la lutte entre le Ciel et l'Enfer qui clôt le poème, les démons progressent et assiègent le Paradis lui-même, et investissent le « céleste royaume ». Ils seront repoussés à coup d'eau bénite, mais de justesse : ils étaient parvenus jusqu'à l'autel défendu par « la garde » des anges :

Devant l'autel combat la garde bleue.

(P. 179.)

Cette « garde bleue » luttant pour défendre le sanctuaire céleste menacé par l'invasion de la foule des démons, évoque irrésistiblement certains épisodes de la Révolution. Comme si Parny, qui a été favorable aux idées révolutionnaires<sup>23</sup>, liait obscurément satanisme, révolution, et civilisation des lumières.

L'univers de Parny, on l'a vu, est essentiellement celui du rococo : celui où le plaisir et l'agrément de vivre dominant, et qui refuse trans-

23. Chateaubriand le traite de « misérable révolutionnaire » (M.O.T., I, p. 139), et il semble que la préoccupation majeure d'un biographe comme Barquissau soit de séparer le poète créole du révolutionnaire. Mais il ne faut pas oublier que le « voluptueux » ou l'« élégiaque » Parny est aussi l'auteur des *Chansons Madécasses* dans lesquelles, dès avant la Révolution, l'esclavagisme est dénoncé.



cendance ou fantastique. Mais l'épreuve de la Révolution et la lutte idéologique donnent à l'expression de cet idéal une agressivité nouvelle. Comme la mythologie chrétienne devient, chez La Harpe et, nous le verrons, chez Chateaubriand, une mythologie de combat, Parny essaie de retourner cette arme. Dans les deux cas, les positions, qui reposent essentiellement sur des manières de penser et de sentir appartenant au siècle précédent, se durcissant, et l'image de Satan se transforme. En associant satanisme, révolte et progrès, Parny relève, somme toute, le défi.

#### b. Albert Hennet : les débuts du satanisme romantique.

Hennet fit la connaissance de l'œuvre de Milton avant la Révolution, puisque son livre *Du Divorce*, publié en 1789, s'inspirait largement du traité de Milton, *Doctrine and Discipline of Divorce*<sup>24</sup>. Il traduisit aussi, si on l'en croit, plusieurs passages du *Paradis perdu*, mais il ne publia que deux courtes imitations en vers dans sa *Poétique anglaise* (1806), estimant ses traductions inférieures à celle de J. Delille<sup>25</sup>. La même *Poétique* contient une courte étude (cinq pages) que l'auteur fit du *Paradis perdu*.

Hennet a oublié, en 1806, le traité sur le divorce. La brève allusion qu'il fait aux œuvres en prose de Milton se contente de les traiter de « misérables pamphlets religieux ou politiques ». Toute sa présentation du poète anglais est marquée par cette contamination entre la révolution anglaise et la récente expérience révolutionnaire que nous avons déjà rencontrée. Mais, tout monarchiste qu'il s'était montré, Hennet, au lieu de dénoncer la politique de Milton, essaie plutôt de l'expliquer par un caractère inquiet et presque instable :

Un homme né avec une âme ardente, une imagination exaltée, entraînée par l'inquiétude de ses idées hors de son pays, ramené en Angleterre par les premiers troubles de la révolution, qui portaient tant d'autres à s'en éloigner ; forcé encore de comprimer son génie et de refouler les pensées qui le tourmentaient pour être maître d'école et auteur de misérables pamphlets religieux ou politiques, se trouve enfin, après ces longs orages et à la restauration de Charles II, amnistié, aveugle, déclaré incapable d'occuper aucune place, et retiré dans une petite maison de Londres. C'est là que Milton, rendu à son génie, peut enfin classer cette foule d'idées sublimes ou gracieuses, d'images riantes ou terribles, dont l'abondance confuse le fatiguait depuis quarante ans (t. III, p. 154).

Ainsi Milton apparaît plutôt comme une victime à la fois de son tempérament et des circonstances, qui ont amené à une sorte de gaspillage de son talent, et ne lui ont permis de se retrouver que dans l'isolement de la retraite.

Ce qui ne veut pas dire que ses convictions ne se retrouvent pas dans son poème. D'une manière assez inattendue, et à ma connaissance originale, Hennet attribue le choix même du sujet de l'épopée aux opinions politiques de Milton :

24. Il ne fut pas le seul à se souvenir de Milton à propos de la discussion sur le divorce. On trouve aussi des emprunts faits à l'œuvre du poète anglais dans les anonymes *Réflexions d'un bon citoyen en faveur du divorce*. Voir l'article de Harry Redman Jr. sur Hennet dans les *Romance Notes*.

25. T. III, p. 33. (*La Poétique anglaise*, Paris, 1806, 3 vol.)

Le génie élevé de Milton avait besoin d'un sujet qui fût à sa hauteur ; son âme toute républicaine ne pouvait chercher ses acteurs chez les rois : la Divinité devint son héros, et le ciel son théâtre (p. 155).

Il y a donc convenance entre cette immense sujet et l'âme exaltée de l'écrivain. « l'auteur était fait pour son sujet, et son style pour ses héros ». Hennet décrit, une nouvelle fois, l'ampleur du champ poétique de l'épopée. Pourtant il avoue que devant cette poésie il est partagé entre sa raison et son cœur :

Si l'on considère le *Paradis perdu* comme une suite de scènes imposantes ou pathétiques, de tableaux enchanteurs ou effrayants, c'est sans doute le plus beau des poèmes épiques.

Mais quelle que soit mon admiration pour Milton, la texture de son poème ne me semble qu'un long délire : la raison, la justice même y sont sans cesse blessés par ce qui sans cesse charme l'esprit et touche le cœur. Je hasarde, en tremblant, cette opinion... (p. 156).

Malheureusement Hennet explique que le plan de son ouvrage ne lui permet pas de développer ces jugements. Mais les deux courtes et très libres imitations en vers que présente Hennet peuvent nous donner quelques indications sur la manière dont il sent le poème. Dans leur opposition d'abord. Une des deux, composée, nous dit-il, dans sa jeunesse, d'après un discours d'Eve à Adam (*P.L.*, IV, 639-657) est devenue une sorte de blquette amoureuse adressée « à Virginie ». L'autre, au contraire, imitation d'un discours de Satan à Belzébut (*P.L.*, I, 242-270), veut retrouver les fiers accents de l'inflexible démon. La première appartient à l'univers de l'idylle amoureuse, l'autre est toute marquée au contraire par le passage de la Révolution.

Car ce Satan s'exprime de curieuse façon, et son éloquence rappelle autant le style de la période révolutionnaire que celui de Milton. Son discours devient une sorte de discours-type de vaincus qui ne veulent pas se résigner à la défaite. Voici les réflexions que lui inspire la vue des démons tombés avec lui :

Mais ces braves amis, ces augustes victimes,  
Comme nous malheureux, comme nous magnanimes,  
Devons-nous les laisser plongés dans la stupeur ?  
Compagnons de mes maux, partagez mon ardeur !

(T. III, p. 37.)

Le Satan de Milton se contente de les appeler « amis fidèles » (faithful friends) mais l'appellation « augustes victimes », comme l'adjectif « magnanimes » appartiennent en propre à Hennet. Dans le même discours, Satan considère qu'ils sont tombés, après avoir connu « la splendeur des cieux », comme des « victimes trop célèbres ». Là encore, rien d'équivalent dans Milton.

Le transfert qui s'opère, probablement à peine consciemment dans l'esprit de Hennet, est clair : tous les termes qu'il applique à ces vaincus conviennent aux royalistes, et le discours de Satan fait penser à une exhortation d'un chef émigré à ses troupes. Aussi quand Satan s'exclame que Dieu a remporté la victoire « malgré la raison »<sup>26</sup>, il nous

26. Dans Milton, Satan affirme qu'il a égalé Dieu en raison, ce qui est tout différent.

renseigne de façon claire sur ce qu'il entendait quand il affirmait que « la raison, la justice même » sont blessées dans le poème. Il faut se souvenir que pour Hennet, le Dieu de Milton est le Dieu républicain. Il opère donc un rapprochement entre le fier Satan, modèle, nous le savons, d'héroïsme aristocratique, et le vaincu royaliste.

Tout le commentaire du *Paradis perdu* que présente Hennet montre que celui-ci n'est pas très sensible au sujet chrétien du poème. On peut penser qu'il était lui-même incroyant, et que par là même il a moins de mal à se montrer réceptif aux prestiges que Milton prête à Satan. Alors que pour des catholiques convaincus comme La Harpe, le démon représente toutes les formes du mal, Hennet, sans le formuler clairement, tend à assimiler le démon, prince du Ciel déchu, et le ci-devant momentanément défait. Ainsi s'esquisse un certain satanisme romantique. Il ne faut pas oublier que le romantisme de la Restauration fut largement dominé par une noblesse qui se sentait en partie lésée. Toute une interprétation imaginaire très ambiguë du poème s'ébauche dans les hésitations de Hennet.

#### 4. *Madame de Staël : une interprétation sage du « Paradis perdu ».*

Dans ses deux principaux ouvrages critiques, Mme de Staël a plusieurs fois mentionné Milton, « un des premiers poètes du monde »<sup>27</sup>. Elle connaissait assez bien son œuvre pour ne pas se limiter à des généralités sur son épopée, mais cite aussi des écrits en prose non traduits et peu connus en France<sup>28</sup>. Mais elle ne parle guère de l'auteur du *Paradis perdu* que pour les besoins de ses démonstrations, et la suivre dans cette voie nous amènerait loin de Milton, et dans un domaine bien connu. Je me bornerai donc à quelques remarques sur les directions critiques que suggèrent les courts passages consacrés au poète anglais.

Pour Mme de Staël, Milton est avant tout un des maîtres de la poésie du nord. Il représente bien le progrès que le christianisme a fait faire aux arts. Mais tout de suite elle s'oppose à une certaine lecture catholique du poème, en rappelant que si les poètes du nord ont pu retrouver les richesses de la poésie orientale, dont ils ont aussi « exagéré les défauts », c'est que l'autorité ecclésiastique « ne les gênait point » pour « chercher des sujets dans les livres hébreux » :

La discipline de l'Eglise romaine ne permit guère qu'aux orateurs sacrés l'emploi des richesses poétiques du christianisme ; mais elles appartinrent de droit à tous les poètes de l'Eglise nouvelle. Qu'on examine avec attention et sans préjugé Milton, Young, Klopstock, Shakespeare lui-même, on verra que ces auteurs sont plus ou moins empreints du caractère des poésies hébraïques<sup>29</sup>.

Par avance, elle s'oppose donc à l'utilisation que Chateaubriand va faire de Milton dans le *Génie du christianisme*, puisque, selon elle, l'Eglise catholique n'a justement pas permis aux poètes une poésie comme celle

27. *De la littérature*, t. I, p. 360. (Cité dans l'édition de 1818.)

28. *De l'Allemagne*, IV, Ch. II, p. 30. L'auteur se réfère à *A letter concerning education to M. Samuel Hartlib*, traité cité la plupart du temps sous le titre *Of Education*. Rappelons à ce propos ce que nous disions de l'admiration pour Milton dans l'entourage de Mme Necker (cf. supra, p. 479).

29. *De la littérature*, II, p. 363.



de Milton. Le protestantisme a rendu possible un renouveau poétique inconnu aux pays sous la domination de Rome. L'auteur insiste bien sur le fait que ce n'est pas à une vague tradition nordique qu'il faut rattacher ces poètes, mais à la poésie de la Bible. La vieille littérature écossaise était ignorée d'eux, et du reste « il y bien plus de cordes à la harpe de David qu'à celle d'Ossian ».

Relier ainsi le poème de Milton à ses sources protestantes est une nouveauté critique. Nous avons jusqu'ici rencontré deux sortes d'admirateurs du poème : ceux qui en aiment le christianisme, mais en refusent l'« hérésie », et ceux qui veulent le lire en dehors de toute préoccupation religieuse. En considérant qu'il doit son existence même à la liberté protestante en face des textes sacrés, Mme de Staël s'écarte résolument des critiques traditionnelles, et aussi, nous venons de le voir, de la critique de l'époque impériale.

Ce pourquoi je ne crois absolument pas que Mme de Staël puisse devoir à une hypothétique lecture d'un morceau de l'*Essai sur la littérature anglaise*, écrit par Chateaubriand avant 1811, et dont elle aurait eu connaissance, l'idée que Milton a fait de Satan « un républicain rebelle au gouvernement monarchique »<sup>30</sup>. Cette idée, qu'elle exprime ailleurs dans le même ouvrage en écrivant que le Satan de Milton « est un facieux gigantesque, armé contre la monarchie du ciel »<sup>31</sup>, est en 1881 un lieu commun. Et Mme de Staël n'a à aucun moment l'ambiguïté des sentiments de Chateaubriand envers ce Satan champion de l'indépendance. Elle en note la grandeur, et considère de façon plus générale, ce qui n'est pas nouveau, que Milton doit la vigueur de ses personnages au fait qu'il « avait vécu au milieu des guerres civiles ». Mais tout en étant sensible à la puissance de l'imagination miltonienne, elle trouve ce Satan un peu déplacé, et elle n'aime pas son caractère républicain. Dans la même variante, elle écrit :

Le diable de Michel-Ange est bien conçu comme diable. Il lui donne dans son tableau du *Jugement dernier* une figure tout à la fois ignoble et terrible. Le Dante aussi l'avait peint de même<sup>32</sup>.

Le diable n'est pas, pour Mme de Staël, un bon champion de la liberté, et son romantisme n'éprouve aucune attirance pour une révolte de type satanique.

Si, dans *De l'Allemagne*, l'écrivain considère que « les premiers génies de la langue anglaise [...], Shakespeare, Milton, Dryden dans ses odes, etc. [...] sont des poètes qui ne se livrent point à l'esprit de raisonnement », et les oppose au didactisme d'un Pope, dans *De la littérature*, elle admire surtout, à côté de l'« imposante grandeur des caractères », la force de la pensée de Milton :

Son ouvrage est surtout remarquable par la pensée : la poésie qu'on y admire a été inspirée par le besoin d'égaliser les images aux conceptions de l'esprit : c'est

30. Cette hypothèse est celle de Madame de Pange dans son édition de *De l'Allemagne*. Le texte de Mme de Staël est une variante de la première édition. Cf. t. III, p. 73.

31. *Op. cit.*, t. II, p. 53.

32. *De l'Allemagne*, variante de la 1<sup>re</sup> édition, t. III, p. 73.



pour faire comprendre ses idées intellectuelles que le poète a eu recours aux plus terribles tableaux qui puissent frapper l'imagination : avant de donner une forme à Satan, il l'avait conçu immatériel ; il s'était représenté sa nature morale avant d'accorder avec ce caractère sa gigantesque stature, et l'épouvantable aspect de l'enfer qu'il doit habiter (p. 360).

Cette fois-ci, c'est un Satan conforme à une certaine idée morale qu'elle trouve dans le poème, et elle y voit surtout une vérité quasi-abstraite. Le contraste entre Adam et Ève et Satan lui paraît tout plein d'une telle vérité :

Ce n'est pas le bonheur des jouissances vives, c'est le calme qu'il met en contraste avec le crime, et l'opposition est bien plus forte (p. 360).

Le poème lui paraît donc un mélange de « philosophie » et d'imagination, et on pourrait presque dire comme une allégorie philosophique. Tout en reconnaissant son caractère chrétien, Mme de Staël tend à en réduire la part de la mythologie, et ne se montre pas très attirée par le fantastique. Sur ce point encore elle est à contre-courant de son époque, qui retient du poème anglais une vision mythique de l'histoire.

## II. LA TRADUCTION DE JACQUES DELILLE : LES NOSTALGIES D'UN ÉMIGRÉ

La traduction du *Paradis perdu* en vers de Jacques Delille fut publiée un an après la réédition de 1804 de celle de Mosneron. Mais les deux livres ne prétendent pas se concurrencer. Dans l'introduction à sa traduction, Mosneron se charge lui-même d'annoncer, en termes élogieux, celle du célèbre poète :

[...] c'est à ce grand poète, qui a rendu si fidèlement en beaux vers français les beaux vers latins de Virgile, qu'il est sans doute réservé de nous transmettre pareillement le *Paradis perdu*. Dans la supposition même où, comme je le pense, une bonne traduction en vers soit une production surnaturelle, la mission de M. Delille est suffisamment constatée, et il a trop bien fait ses preuves en fait de prodiges pour qu'il ait à craindre de trouver quelque incrédule parmi les lecteurs de sa traduction du *Paradis perdu* <sup>33</sup>.

En 1805 l'éditeur de Delille salue à son tour l'œuvre de Mosneron comme la traduction en prose la plus fidèle. Mais si j'ai cité ce texte de Mosneron, c'est qu'il montre bien la double attitude d'une bonne partie du public envers Delille à cette époque : une ferme admiration pour celui qui est considéré comme le plus grand poète français, mais mêlée d'une pointe d'ironie. La traduction de l'*Enéide* à laquelle Mosneron fait, semble-t-il <sup>34</sup>, allusion n'a pas été en fait très bien accueillie. Sa poésie un peu trop fleurie a un accent vieillot. Il « minaude » dit-on, il fait des vers « pour un oui ou pour un non », et son « papillotage » agace <sup>35</sup>.

33. *Vie de Milton*, in le *Paradis perdu*, t. I, p. XLVII.

34. Car elle est toute récente (début de 1804), alors que la traduction des *Géorgiques* date de plus de trente ans.

35. Voir P. Chaussard, *Examen de l'Homme des champs*, Paris, 1801. Cf. Balden-

Sa gloire n'est pas encore trop ouvertement contestée, mais elle suscite des réserves. Si on attend avec curiosité une traduction qu'il annonce et dont il lit des extraits dans les salons monarchistes depuis 1802<sup>36</sup>, bien peu espèrent le miracle prédit par l'éloge hyperbolique de Mosneron.

On connaît quelques-unes des raisons qui ont amené le poète, âgé de soixante-deux ans en 1800, à entreprendre cette traduction. Pendant ses années d'émigration, il avait été sollicité par des groupes d'émigrés désireux de lui faire traduire un poète du pays qui les avait accueillis en signe de reconnaissance et d'amitié. On sait que Delille avait refusé de traduire la *Messiede*, jugée trop abstraite et métaphysique, en déclarant : « C'est trop élevé pour moi, il faut que je reste parmi les fleurs »<sup>37</sup>. Ce qu'il n'avait pas voulu faire pour Klopstock, il l'accepta pour Milton. Selon Peltier, le poète avait reçu en Angleterre « les encouragements d'une société de négociants », et la traduction serait « propriété britannique » aussi bien que l'original ; de fait cette traduction fut publiée à Londres en même temps qu'à Paris.

Mais surtout Delille se sentait en terrain plus sûr. Il connaissait Milton depuis longtemps, il disposait de plusieurs traductions françaises, et le *Paradis perdu* était culturellement assimilé en 1800. Toute une partie du poème pouvait lui sembler proche de cette poésie des jardins à laquelle il excellait, et les aspects plus sombres de l'épopée pouvaient éveiller l'inspiration préromantique de l'auteur de *l'Imagination*. Les risques de l'entreprise étaient donc limités.

### 1. Delille en face du « *Paradis perdu* ».

#### a. Le traducteur rival de son modèle.

Delille applique à Milton la même méthode que pour ses traductions précédentes, sur laquelle il s'était longuement expliqué dans le *Discours préliminaire* à ses *Géorgiques*. Il ne traduit pas le texte pour aider le public à le lire : son préfacier renvoie à la version en prose de Mosneron ceux qui souhaitent seulement connaître Milton. La traduction en vers obéit à d'autres exigences : si elle est la seule à ses yeux qui permette la vraie fidélité, c'est qu'elle seule permet de donner un équivalent de la poésie de l'original. Pour Delille, il n'y a de poésie qu'en vers. Et cette vraie fidélité n'existe pas dans le détail. Le traducteur-poète a le devoir de se livrer à une étude attentive de la langue de son modèle, et d'essayer d'en reproduire les caractères, ton, rythme, harmonie, et même concision. Mais Delille ajoute à ces exigences une recommandation qui les annule en partie : ce qui lui paraît le plus important, c'est de produire sur le lecteur un « effet » semblable à celui produit par le texte original<sup>38</sup>.

sparger, « L'Émigration de J. Delille », *R.H.L.F.*, 1911, p. 71-102. Cette hostilité envers Delille est souvent mêlée d'animosité politique, ainsi *l'Année littéraire* : « C'est pour les riches qu'il écrit, ce n'est qu'aux riches qu'il s'adresse. » Cf. Chaus-sard, *op. cit.*

36. En 1801 et 1802 Delille publia également des extraits de sa traduction ainsi qu'une traduction d'un sonnet latin de Milton.

37. *Le Spectateur du Nord*, septembre 1799, cité par F. Baldensperger, le *Mouvement des idées dans l'émigration française* (Paris, 1924, 2 vol.), t. I, p. 266.

38. Sur ce point aussi, on pourrait rapprocher Delille de Valéry. Cf. « Variations sur les *Bucoliques* » qui précèdent la traduction faite par Valéry (*Œuvres*, I, 207 sq. dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade).

A partir de là, il s'engage dans un système d'équivalences des « beautés » qui abandonne beaucoup de la rigueur précédente. La traduction doit présenter « autant qu'il est possible, sinon les mêmes « beautés », au moins le même nombre de « beautés », et ces équivalences peuvent être très approximatives :

Quand il ne peut rendre une image, qu'il y supplée par une pensée ; s'il ne peut peindre à l'oreille, qu'il peigne à l'esprit ; s'il est moins énergique, qu'il soit plus harmonieux ; s'il est moins précis, qu'il soit plus riche. (*Discours préliminaire aux Géorgiques*, p. LI).

Ce système substitue donc à une précision littéraire l'appréciation entièrement subjective du traducteur, qui vaut ce que valent son talent ou son génie.

Si le traducteur peut se considérer comme le rival du poète qu'il traduit, c'est qu'ils ont des tâches également difficiles et des mérites comparables. Pour Delille, un des « charmes » de la poésie réside dans « la difficulté vaincue ». La poésie est affaire de virtuosité. La « poésie descriptive », dont il est un des champions, consiste à faire des vers à partir d'un matériau apparemment rebelle à la forme poétique. Les *Trois Règnes* sont la mise en poésie d'un cours de sciences naturelles. Le travail de traduction n'est pas d'essence différente : en partant d'un poème en langue étrangère, donc rebelle au « génie » du français, on fait le même travail de création poétique. Du reste, Milton n'a-t-il pas lui-même procédé d'une manière voisine ? Delille mentionne souvent dans ses *Remarques* les textes que le poète anglais imite, non pour réduire son originalité, mais au contraire pour montrer comment il a transformé ses modèles, et en particulier l'Écriture Sainte. Milton part de la Bible, Delille de Milton ; leurs difficultés sont voisines.

Le *Paradis perdu* se prête d'autant mieux pour Delille à cet exercice que le poème est à ses yeux plein de faiblesses. Quand il s'agissait de Virgile, il se montrait tout humble traducteur. Mais les « défauts » de Milton sont pour lui l'occasion d'améliorer son modèle. Il le signale à plusieurs reprises. Par exemple il reproche à Milton de s'être écarté de la Bible dans son douzième Chant, et après avoir cité la description que fait le « législateur hébreu » du passage de la Mer Rouge, il écrit :

J'ai redoublé d'efforts pour me rapprocher du beau passage que je viens de citer. La manière dont il [Milton] a peint la publication de la loi sur le mont Sinaï ne paraît pas non plus proportionnée à la hauteur du sujet. La naissance, la passion, la résurrection du Sauveur, le grand mystère de la rédemption, sujet si fécond et si pathétique, m'ont aussi paru faiblement traités ; et si souvent inférieur à mon original, j'ai dû m'efforcer d'obtenir ici sur lui quelque supériorité (t. III, p. 261) <sup>39</sup>.

Le *Paradis perdu* est donc soumis aux normes du goût delillien, et cette volonté d'amélioration du poème se marque d'abord par l'élimination ou la transformation des passages que Delille désapprouve. Censure du goût, censure religieuse et discrète censure politique s'exercent conjointement.

39. Les références des citations du *Paradis perdu* de J. Delille renvoient à l'édition en trois volumes in-18 publiée chez Giguet et Michaud, Paris, 1805. Les autres citations de l'œuvre de J. Delille sont prises dans les *Œuvres complètes*, éd. Michaud, Paris, 1818-1820, 17 vol. in-8°.

tement<sup>40</sup>. Le crapaud qui se glisse à l'oreille d'Eve endormie devient un « reptile », les « grenouilles, poux et mouches » des plaies d'Égypte une « vermine impure ». Quand Milton glisse dans son hymne à l'amour conjugal une attaque du célibat des prêtres, Delille en fait au contraire l'éloge, écrivant à propos du même amour conjugal :

Ah ! ceux dont la vertu renonce à tes délices  
Font le plus généreux de tous les sacrifices.  
(T. II, p. 59.)

Le « changement » qui effraie les rois à l'apparition des comètes (*P. L.*, I, 598), et qui avait déjà effarouché le censeur anglais, disparaît du texte français. On pourrait multiplier les exemples, on reconnaît là une pratique courante chez les traducteurs du 18<sup>e</sup> siècle, et Delille n'a rien sur ce point d'original.

Il faut noter pourtant que les critiques de goût faites au *Paradis perdu* sont très limitées. Il ne désapprouve ni l'allégorie du Péché et de la Mort, ni la guerre des Anges, même s'il y trouve quelques bizarreries. Ce qui semble le gêner le plus dans le poème est ce qu'il considère comme une affectation déplacée d'érudition. Il reproche à Milton « d'étaler ses connaissances » aussi bien par une accumulation de détails géographiques inutiles que dans les discours trop philosophiques d'Adam ou dans les discussions cosmographiques avec l'ange. Delille n'est pas le premier qui trouve ce défaut dans le *Paradis perdu*, mais l'explication qu'il donne à cette « inconvenance » est très personnelle :

Milton aimait à étaler des connaissances auxquelles sa cécité, comme il le dit lui-même, ne lui permettait plus de rien ajouter : la cécité vit de souvenirs, et les souvenirs sont naturellement babillards. Homère, avec le même malheur, eut le même défaut (t. III, p. 93).

Cette explication lénifiante — et qui n'empêchera nullement Delille de reprendre le thème de l'aveugle sublime — du « mauvais gout » miltonien refuse de voir dans le poème le produit d'une époque grossière. Il ne veut pas entrer, à propos du *Paradis perdu*, dans des considérations qui l'amèneraient vite à la politique.

#### b. Refus de la critique politique.

Delille qui, pendant l'émigration et à son retour en France, a raffermi ses liens avec le parti légitimiste, et qui boude le Consulat et l'Empire, ne pouvait pas ne pas prendre ses distances vis-à-vis du défenseur du régicide. Il l'a fait dans un de ses poèmes les plus marqués par ses préoccupations politiques, la *Pitié*, de 1803, qui deviendra ensuite *Malheur et Pitié*. Il y oppose sa fidélité royaliste à la « faiblesse » de Milton :

Je n'eus ni ses talents ni sa lâche faiblesse :  
Admirable poète et mauvais citoyen,  
Il outragea son maître et j'ai chanté le mien.  
(Chant I, p. 32.)

40. Sur ce point, voir J. Gillet, *Delille traducteur de Milton*, in *Delille est-il mort ? op. cit.*, p. 146-168.



Ce parallèle esquissé par Delille est amplifié la même année par un certain Bontemps dans sa préface aux morceaux choisis de traductions en vers de Milton :

Milton, aveugle et sexagénaire, compose un poème pendant les troubles qui agitent l'Angleterre après la catastrophe de Charles 1<sup>er</sup>.

Delille, aveugle et sexagénaire, travaille à la traduction de Milton dans le sein de la patrie de ce poète, et pendant les plus grandes convulsions de la révolution française.

Milton mène une vie inquiète et agitée, ayant accepté la place de secrétaire de Cromwell.

Delille, plus sage, refuse toutes les places et rentre dans sa patrie sous l'égide du héros qui, après avoir abattu toutes les têtes de l'hydre, travaille nuit et jour à pacifier l'univers<sup>41</sup>.

Mais si Delille admet le rapprochement entre la révolution puritaine et la révolution française, et écrit lui-même que l'historien « aime à rapprocher Robespierre et Cromwell »<sup>42</sup>, il ne cherche pas de résonances politiques au *Paradis perdu*, sauf dans un cas, à propos du discours de Moloch au Chant II :

Milton seul, nourri de toutes les idées d'indépendance et de révolte contre l'autorité, pouvait prêter à ce personnage ce caractère de férocité et de haine profonde qui règne dans son épouvantable discours (t. I, p. 239).

Delille préfère séparer le poète Milton de l'homme politique : sur le plan humain, Milton a été « puni » de son attitude par l'isolement de ses vieux jours. Parlant de la vieillesse et de la solitude de Milton, Delille écrit :

... personne à cette époque n'était tenté d'aller troubler la retraite d'un poète vieux et aveugle, qui fut puni, par l'abandon presque général, d'avoir été le secrétaire de Cromwell (t. II, p. 239).

Cette vieillesse solitaire explique les passages trop « babillards » du poème, et par là les « inconvenances » peuvent être liées à la faute politique. Mais Delille ne systématise pas tant : le génie poétique est pour lui autonome, et ne trouve pas sa source dans les convictions politiques ou religieuses du poète.

### c. *Le sublime.*

Tout bon catholique qu'il est, Delille ne semble pas très intéressé par tout le contenu religieux du poème. Il n'en méconnaît certes pas le christianisme, et note que son sujet a « l'avantage de réunir le merveilleux avec la vérité », mais une fois ce point acquis, il n'y revient pas. Cette mise de côté de l'inspiration chrétienne de Milton est d'autant plus remarquable que le *Génie du christianisme* est publié depuis trois ans. Quand il examine l'énumération des cultes démoniaques du Chant I, dénonciation de l'idolâtrie dont la portée est pour Milton toujours ac-

41. G. M. Bontemps, *Choix des plus beaux morceaux du Paradis perdu*, Paris, 1803, p. 7-8. Notons que Milton n'était pas sexagénaire et que Delille avait simplement la vue très basse.

42. *L'Imagination*, Chant I, p. 55.

tuelle, il lui reproche de manquer « de l'intérêt national qu'on trouve dans les morceaux du même genre que nous ont laissés Homère et Virgile » (t. I, p. 170). La comparaison même avec les épopées antiques nous montre combien est tiède et convenu son éloge de la « vérité » du poème. Delille signale à plusieurs reprises les emprunts que Milton fait à la Bible, mais toujours du point de vue de la technique poétique. L'œuvre ne paraît éveiller en lui aucun sentiment religieux, et c'est sans doute la raison pour laquelle il ne fait aucune mention des « hérésies » millioniennes, dont il ne paraît pas se soucier. De cette remarquable indifférence religieuse je ne prendrai qu'un exemple : il s'agit d'un moment essentiel du poème, celui où, dans une scène très pathétique, le Christ, après un moment de silence angoissé, s'offre à son père pour le rachat des hommes (*P. L.*, III, 217 s.). Or, Delille commente le passage en écrivant qu'il est « plein de verve, de force et de chaleur » (t. I, p. 291). L'éloge le plus plat pour un tel moment. Non, la religion de Milton ne parle pas à Delille.

Méconnaissant ou minimisant volontairement les aspects politiques et religieux du poème, Delille en admire d'abord la réussite technique et une certaine puissance d'émotion qui vient de l'expression juste des passions. Ce sont les « beautés simples » des « scènes champêtres » qui retiennent d'abord l'attention de l'auteur des *Jardins*. Il commente ainsi la scène, au début du Chant V, dans laquelle Adam console Eve de son mauvais rêve :

Ce qu'il y a peut-être de plus enchanteur dans ce commencement de chant, c'est la peinture charmante d'Adam consolant son épouse. Deux larmes roulaient dans les yeux d'Eve, elle les essuie avec ses beaux cheveux ; Adam voit deux autres larmes prêtes à tomber, il en prévient la chute par un tendre baiser, qui les arrête et la rassure. O que la poésie est, dans ce tableau, supérieure à tous les talents des peintres, qui ne peuvent saisir qu'un moment (t. II, p. 135. Cf. *P. L.* V, 129-35).

Cependant son admiration la plus vive ne va pas aux scènes du jardin d'Eden, mais à celles où se montre le mieux la grandeur de l'épopée.

Au premier et au deuxième chant, il souligne en note le sublime énergique de Satan :

Rien n'est plus sublime que la peinture de Satan sortant de l'abîme ; son corps gigantesque laissant dans l'abîme une vallée immense ; la hauteur de sa taille, la grandeur de son armure, son port, son maintien, tout est au-dessus des héroïques des poèmes épiques et annonce d'avance de la manière la plus énergique, la lutte de l'enfer contre le ciel (t. I, p. 70).

Pourtant c'est moins la figure du démon qui le retient que la grandeur de l'ensemble. Malgré ses « bizarreries », la bataille des Anges lui paraît un exemple particulièrement frappant de cette grandeur :

... rien n'égale le moment où les vaincus, chassés devant le char foudroyant de Dieu jusques aux confins du Ciel, découvrent devant eux l'abîme immense ouvert pour les recevoir ; et, après avoir reculé d'effroi, ils sont ramenés par la foudre et s'y précipitent en foule. La peinture du chaos étonné, de l'enfer ébranlé par leur chute s'ouvrant, les engloutissant, et se refermant sur eux, est au-dessus de tout éloge. L'imagination de Milton pouvait seule suffire à ces terribles peintures (t. II, p. 196).

Cette vigueur sublime de l'imagination miltonienne crée une poésie au relentissement sans limite, et ouvre un nouvel univers au domaine poétique.

Delille y retrouve en partie les effets grandioses et sombres qui avaient déjà frappé Thomas. Il admire même le côté fantastique dans la description du chaos et du voyage de Satan :

... rien n'égale les couleurs dont il a peint son voyage à travers le vide et le chaos : là tout est de sa création ; et si ces idées sont fantastiques, du moins elles sont neuves, animées, et revêtues de la plus magnifique poésie : on peut dire que le génie de Milton a peuplé le vide et dompté le chaos ... (t. I, p. 242).

Il note enfin l'effet d'écho qui élargit encore la résonance de cet univers :

On ne peut lire sans frissonner de terreur le morceau où Milton peint le Péché qui vient d'enfanter la Mort, regardant avec effroi le bruit [sic] de cet horrible enfantement, fuyant épouvanté, criant « le Trépas » ! tout l'enfer répondant « le Trépas » ! et ce terrible nom, l'effroi de la nature, retentissant « d'échos en échos » jusqu'au fond de l'abîme (t. I, p. 242).

Dans le *Génie du christianisme*, Chateaubriand avait souligné la grandeur des visions miltoniennes, mais il les attribuait plutôt à la vision chrétienne du monde qu'à la puissance créatrice du poète. Delille au contraire, en les rattachant à l'imagination créatrice reste dans la lignée de la critique d'inspiration sensualiste du siècle précédent.

Dans l'*Imagination*, poème à peu près contemporain de la traduction de Milton, il amplifie l'éloge, et Milton devient le modèle du poète cosmique dont le délire créateur crée tout un univers :

Comme lui [Dante] parcourant et l'enfer et les cieux,  
Milton a pris son vol : Zéphirs, faites silence !  
Il va chanter Eden, va chanter l'innocence,  
Et le jeune univers commençant ses beaux jours,  
Et le premier hymen, et les premiers amours.  
Loin d'ici le poète et le peintre profane,  
Loin la lyre d'Homère et le pinceau d'Albane !  
Cet amour innocent, pur et délicieux,  
Veut des pinceaux trempés dans les couleurs des cieux :  
Milton prend sa palette, et la fleur près d'éclore,  
L'eau pure qu'un berger n'a point troublée encore,  
Les doux rayons du jour sont moins purs, sont moins doux  
Que les chastes couleurs dont il peint ses époux.  
Est-ce donc là celui qui, du séjour du crime,  
Creusait au fier Satan l'épouvantable abîme,  
Qui l'ensevelissait dans des gouffres de feu,  
Sous la masse du monde et sous le poids d'un dieu ?  
C'est lui : ce dieu qu'il chante échauffe son délire ;  
Sa main des séraphins semble toucher la lyre ;  
Il semble qu'introduit dans les chœurs éternels,  
Il répète aux humains les chants des immortels.  
Allumez donc vos feux au feu de son génie !

(T. II, p. 28.)

Dans cette même *Imagination*, il écrit, à propos de Milton et de Dante, que l'imagination poétique « se plaît aux temps de trouble » et qu'elle est rendue « plus ardente » par « le choc des partis ». De ce point de vue aussi, Delille peut se mettre en compétition avec son modèle, lui

qui sort de la tourmente révolutionnaire. Il se trouve dans des conditions particulièrement favorables pour importer en France le grand poème que personne jusque-là n'a su créer.

Il essaie aussi de se rapprocher de Milton par le biais du symbole de la cécité. Plusieurs fois il rappelle la faiblesse de ses yeux : au début du Chant V de *l'Imagination* il imite la plainte de Milton sur la perte de sa vue, et compare sa propre inspiration à celle du poète anglais. S'adressant à la Beauté, il écrit :

Tout renaît : pour moi seul rien ne renaît encore ;  
Et mes yeux à travers de confuses vapeurs,  
A peine ont entrevu ces tableaux enchanteurs.  
Plus aveugle que moi, Milton fut moins à plaindre ;  
Et lorsque par leurs chants préparant ses transports,  
Ses filles avaient fait entendre leurs accords,  
Aussitôt des objets les images pressées  
En foule s'éveillaient dans ses vastes pensées ;  
Il chantait ; et tes dons, tes chefs d'œuvre divers,  
Eclipsés à ses yeux, revivaient dans ses vers.  
Hélas ! je ne saurais égaler son hommage ;  
Mais dans mes souvenirs j'aime encore ton image.

« La meilleure partie du génie se compose de souvenirs », avait écrit, également à propos de Milton, Chateaubriand dans le *Génie*. Pourtant Delille ne songe pas, en liant inspiration poétique et souvenirs, aux événements de la vie sentimentale du poète, mais aux impressions sensorielles accumulées dans sa mémoire, et en cela aussi il reste en accord avec l'interprétation sensualiste du mythe du poète aveugle. Mais en même temps il trouve dans la cécité le signe de la mystérieuse élection poétique. Pour bien marquer sa ressemblance avec Milton, il se fait peindre par Danloux en aveugle inspiré, dictant des vers à sa femme.

## 2. La traduction.

### a. Le sublime et la routine.

Ce que nous venons d'écrire montre suffisamment qu'il serait vain de chercher dans la version delilienne du *Paradis perdu* la tension religieuse de l'œuvre anglaise. L'apostrophe de Satan au soleil est une fois de plus transformée en une querelle de préséance, et les rapports entre Satan et Dieu en un choc d'ambitions rivales. Nous notions plus haut la platitude du commentaire de la scène dans laquelle Jésus s'offre pour la rédemption des hommes. Voici un court passage de la traduction de cette scène. Milton écrit que si personne ne s'était proposé

... Without redemption all mankind  
Must have been lost, adjudg'd to Death and Hell  
By doom severe,...

(P.L. III, 222-214.)

Delille traduit :

La mort tenait sa proie et l'enfer sa victime ;  
Le monde était perdu...

Au lieu de l'énergique « adjudg'd to Death and Hell », souligné par le



rejet abrupt « By doom severe » donnant une impression d'irréductible, un alexandrin facile, dont les mots sont rigoureusement interchangeables. La traduction vaut le commentaire.

Dans la scène de la tentation et du péché, une série de modifications changent tout. Delille rajeunit indûment Eve : Le serpent ne guide plus « notre mère crédule » (« our credulous mother »), mais « la jeune Eve ». De la faute de la mère du genre humain, on passe aux errements d'une jeune et naïve beauté. Plus vaniteuse qu'orgueilleuse : Satan lui parle sur le ton de la plus mondaine galanterie : « O ma reine, ô beauté ravissante ! » Au lieu du discours plein d'interrogation anxieuse que prononce l'Eve miltonienne avant de toucher au fruit, nous trouvons celui d'une jeune personne beaucoup plus décidée :

Allons, plus de délais, cueillons ce fruit charmant.

« Fruit charmant » veut traduire ici « fruit divine »<sup>43</sup>, ce qui est exemplaire de l'imprécision et de l'affadissement de la traduction. Quelle signification le péché originel peut-il garder à travers ces déformations ?

Mais ce n'est pas dans le contenu religieux du poème que Delille place son sublime : il le trouve dans des contrastes et des évocations qui font naître un frisson de terreur, comme un choc quasi-physique sur l'âme du lecteur. Voici un de ces passages sous sa plume :

Dans toute sa hauteur Satan se lève, avance,  
Et laisse dans l'abîme une vallée immense.  
Tandis qu'à ses côtés des brûlants tourbillons  
Le flot grondant s'écarte et roule à gros bouillons,  
5 Et que ses larges mains des flammes dévorantes  
Rabaissent loin de lui les flèches pénétrantes,  
Ses deux ailes, soudain, s'étendant à la fois,  
De son énorme corps ont soulevé le poids ;  
L'air étonné gémit sous sa charge nouvelle.

(T. I, p. 135.)

Il n'est même pas besoin d'un rapprochement minutieux avec l'original (*P. L.*, I, 221-27) pour que soit apparent l'échec de cette tentative. Delille a essayé par des inversions et des rejets (du vers 3 au vers 4 et du vers 5 au vers 6) de rendre le mouvement des vers miltoniens. Mais l'inversion

des brûlants tourbillons  
Le flot grondant s'écarte

est dure et statique. La comparaison des flammes aux flèches est trop explicitée, de même l'explication sur la manière dont le Démon peut voler fait-elle perdre tout mystère. Enfin, et peut-être surtout, tout un vocabulaire convenu : flammes dévorantes, flèches pénétrantes, rouler à gros bouillons, donne à cette traduction une allure très conventionnelle. La grandeur du texte est restée dans l'anglais.

43. Sans doute Delille veut-il donner à « charmant » son sens fort, sens déjà vieillissant en 1805, et que la légèreté d'Eve n'impose pas. Il l'a si bien senti qu'il l'a doublé par un « aimable » qui ne vaut pas mieux.

Je ne donnerai qu'un autre exemple de cet échec. Il s'agit cette fois d'un effet de crainte, relevé dans un autre passage du commentaire cité plus haut sur le frisson « de terreur » que fait naître la description de la naissance de la Mort. Voici la traduction qu'en fait Delille :

L'enfer avec effroi vit cet enfant des cieux, [...]  
 Il sortit brandissant sa lance meurtrière,  
 Cette lance, l'effroi de la nature entière !  
 Loin de lui je partis, précipitant mes pas,  
 N'osant tourner la tête, et criant : le Trépas !  
 A cet horrible nom les cavernes frémirent,  
 Leur gouffre en retentit, leurs voûtes en gémirent,  
 Et proclamant le roi de ces affreux états,  
 Tout l'enfer répondit : le Trépas ! le Trépas !

T. I, p. 221.)<sup>44</sup>

C'est mal commencer un effet de terreur que d'appeler, on se demande pourquoi, le monstre un « enfant des cieux », de même que l'euphémisme « Trépas » est loin de la vigueur suggestive du monosyllabe « mort ». Mais c'est surtout un effet d'écho que cherche Delille. Pour l'obtenir, il se contente d'une redondance rhétorique, sans la moindre audace de vocabulaire ou de versification. L'accumulation des mots tels qu'« effroi », « horrible », « affreux », sans équivalent dans l'anglais, pas plus que n'a d'équivalent la répétition de « Trépas » dans le dernier vers cité, est impuissante à provoquer l'effet souhaité.

L'inaptitude des tournures poétiques et du vocabulaire delilliens à exprimer ce qui fait la grandeur poétique du texte anglais est évidente dans toute la traduction. Delille utilise des tours qui lui ont réussi ailleurs, mais qui ici sont déplacés. Ainsi l'expression « Pénétrez-vous plus loin ? » peut-elle assurer la transition d'une partie d'un jardin à une autre. Appliqué à l'enfer, l'emploi de cette deuxième personne qui voudrait entraîner le lecteur avec le poète est ridicule :

Pénétrez-vous plus loin ? Soudain à vos regards  
 Un monde glacial s'offre de toutes parts.

(T. I, p. 209.)

Absurde également ce monde glacial qui « s'offre ». Le vocabulaire est souvent malheureux. Dans la plainte du poète sur la perte de sa vue, le traducteur insère le vers suivant :

Mes printemps sont sans grâces et mes étés sans roses.

(T. I, p. 248.)

Ou bien il utilise une de ces périphrases dans lesquelles il excelle. Ainsi, pour éviter les « ténèbres visibles », évoque-t-il des « océans de feux » qui

Sans répandre le jour, laissent voir les ténèbres.

(T. I, p. 127.)

44. Cf. *P.L.* II, 786-789 :

...but he my inbred enemy  
 Forth issu'd, brandishing his fatal Dart  
 Made to destroy : I fled, and cri'd out Death ;  
 Hell trembl'd at the hideous Name, and sigh'd  
 From all her Caves, and back resounded Death.

Quand il lui faut traduire le passage de l'hymne à l'amour conjugal dans lequel Milton oppose la fidélité de cet amour à l'errance des bêtes, Delille écrit :

Le roi des animaux laisse à leur vague amour  
Et leur flamme adultère, et leur penchant d'un jour.

(T. II, p. 59.)<sup>45</sup>

Le « roi des animaux », par une périphrase particulièrement malheureuse, ne désigne pas ici le lion, mais l'homme. On remarquera aussi l'emploi, pour traduire « lust », du mot « flamme », appartenant au vocabulaire galant le plus fade, et tout à fait déplacé dans ce contexte. Il va de soi que le sublime disparaît dans cette suite d'à peu près et dans ce qui était, déjà en 1805, une langue poétique vieillie.

De ce retour à la routine versificatrice, on<sup>46</sup> a déduit que Delille avait bâclé sa traduction. Il est vrai que la lassitude se fait sentir dans les derniers chants. Mais, si on en croit ses biographes, il a passé quinze mois de rang et laissé un peu de santé dans ce labeur. Le plus probable, c'est qu'il a été incapable de se renouveler. Il arrive quelquefois dans sa traduction qu'on sente passer un souffle poétique nouveau. Ainsi cette comparaison de Satan à une comète :

Satan avec fureur écoute ce langage ;  
D'éclairs étincelants ses yeux sont allumés.  
Moins fier, moins menaçant l'astre aux crins enflammés,  
Lorsque d'Ophiucus embrassant les étoiles,  
Des longues nuits du Nord il déchire les voiles,  
Vole et secoue au loin sur les peuples tremblants  
Et la peste homicide et les combats sanglants.

Mais même ici, la périphrase, les adjectifs d'une extrême platitude font perdre tout appel à ce nouvel horizon poétique. La traversée de la tourmente révolutionnaire n'a pas donné à l'imagination delillienne une nouvelle vigueur. Mais elle colore pourtant toute la traduction et en fait un remarquable document d'époque.

#### b. *L'Eden et l'idylle.*

Il y a beaucoup de rose dans le *Paradis perdu* tel que l'interprète Delille, et en particulier dans son traitement de toutes les scènes terrestres. Il pare le jardin d'Eden de grâces qui peuvent y paraître déplacées. J'ai parlé plus haut de la jeunesse d'Eve. Dès le début du poème, là où Milton l'appelle la « mère du genre humain », Delille la considère comme une « jeune beauté »<sup>47</sup>. Les scènes amoureuses pren-

45. Cf. P.L. IV, 753-754.

By thee adulterous lust was driv'n from men  
Among the bestial herds to range...

46. Charles Delalot dans son compte rendu du *Mercur de France* (2 fév. 1805). Le même critique montre qu'il arrive à Delille de se tromper de la même manière que Dupré de Saint-Maur, et en déduit qu'il a travaillé essentiellement sur la version française. Mais en fait Delille a écrit une partie de cette traduction à Londres, où il n'a dû avoir aucun mal à se faire aider pour déchiffrer l'anglais, si sa connaissance de la langue était, comme il est probable, insuffisante. Comme la plupart des traducteurs, Delille devait consulter à la fois le texte original et les autres traductions.

47. T. I, p. 125, pour « Mother of mankind », P.L. I, 36.

nent un tour piquant fort peu miltonien. Voici la description d'Eve qui s'appuie sur Adam après qu'elle a raconté sa naissance :

Sur Adam à ces mots, d'un air affectueux  
Elle jette un regard chaste et voluptueux,  
Tel qu'en permet l'hymen, tel qu'amour en inspire ;  
Le ciel qui la forma se peint dans son sourire.  
Le cœur sur son époux doucement appuyé,  
Ses bras respectueux l'entourent à moitié ;  
Et voilant à demi ce sein qu'il idolâtre,  
Ses cheveux d'or flottaient sur sa gorge d'albâtre <sup>48</sup>.

Le texte de Milton est beaucoup moins retenu en apparence : la nudité d'Eve y est rappelée, son sein est décrit « se gonflant ». Mais dans le poème anglais cette scène amoureuse est fondue dans une célébration de la fécondité universelle, et se termine par le rappel de la fécondation des fleurs par les nuages. Chez Delille au contraire les grâces plus mièvres, l'évocation d'un sein « idolâtré » et à demi voilé, créent une sexualité de la surprise et du piquant qui se relie beaucoup moins bien au thème de la fécondité universelle. Il est vrai que dans la traduction, cette fécondation du printemps « fait pleuvoir les roses ». Du reste, si Delille est plus retenu dans ses mots que Milton, il l'est moins dans ses suggestions. Voici Adam et Eve au moment de leur premier souper :

De ce charmant repas vous n'étiez pas absents,  
Agréables souris, entretiens innocents !  
Ni vous, du doux hymen légitimes tendresses,  
Dont ce lieu solitaire enhardit les caresses <sup>49</sup>.

Delille oublie que dans le paradis puritain, il n'y a pas de caresses « hardies » en dehors de la retraite nocturne, mais seulement quelque badinage. Sa traduction tend à désacraliser le jardin d'Eden. De plus, ce dernier vers est déplacé, car Adam et Eve n'ont pas à profiter d'un moment de solitude pour « enhardir » leurs caresses. Delille les transforme en un couple de jeunes mariés semblables à beaucoup d'autres, mais ayant le bonheur de vivre dans un magnifique parc.

Parc de style évidemment rococo. Le jardin d'Eden aux mystérieuses zones d'ombre, parcouru de l'intensité d'une sourde vie à la luxuriance orientale devient un jardin anglais où l'ombre ne fait plus qu'inviter au sommeil et où les fleurs ont de « modestes attraits ». Voici comment Delille y décrit la présence et les jeux de l'eau :

48. T. II, p. 43. *P.L.* IV, 492-497 :

So spake general Mother, and with eyes  
Of conjugal attraction unprov'd,  
And meek surrender, half embracing lean'd  
On our first Father, half her swelling Brest  
Naked met his under the flowing Gold  
Of her loose tresses hid...

49. T. II, p. 33. *P.L.* IV, 337-340 :

Nor gentle purpose, nor endearing smiles  
Wanted, nor youthful dalliance as besems  
Fair couple, linkt in happy nuptial League,  
Alone as they...

« Dalliance » signifie seulement badinage, folâtrerie, et non « caresse », comme le traduit également Chateaubriand, et après lui Messiaen.



Du côté du midi sur la brillante arène  
 Un fleuve en cent détours s'égaie dans la plaine,  
 Rencontre une montagne, et sans se détourner  
 Ses ondes dans ses flancs courent s'emprisonner ;  
 Pour dominer au loin cette riche campagne,  
 L'Eternel de ses mains posa cette montagne,  
 Lui-même la plaça sur ses rapides eaux.  
 Là, du sol altéré mille secrets vaisseaux  
 (Ainsi Dieu l'ordonna) boivent par chaque veine  
 L'eau qui monte et s'élève en immense fontaine,  
 Et s'épanche en ruisseaux dans ce riant jardin ;  
 Tous vont se réunir dans un vaste bassin,  
 Et, se félicitant de l'art qui les rassemble,  
 En bruyante cascade ils retombent ensemble ;  
 Puis, fier et triomphant de repaire au jour,  
 Le fleuve, libre enfin, les rappelle à son tour.  
 Tous alors reprenant leur course vagabonde  
 Partagent de nouveau le tribut de leur onde,  
 Parcourent cent pays, cent royaumes divers,  
 Dont l'inutile nom est banni de mes vers.  
 Mais si l'art en pouvait retracer la peinture,  
 J'aimerais mieux conter comment cette onde pure  
 Verse en flots azurés, en nappes de saphir,  
 Mille brillants ruisseaux que ride le Zéphyr,  
 Qui tous, se défiant dans leur course rivale,  
 Baignent les sables d'or, la perle orientale,  
 Et fuyant, s'égarant, et revenant encore,  
 Roulent de leur nectar le liquide trésor...

(T. II, p. 25-26. Cf. *P.L.* IV, 223-40.)

J'ai cité ce passage en entier, car Delille semble y suivre d'assez près le texte miltonien, qui contient également l'or, les perles et le nectar. Et pourtant les deux textes donnent deux impressions contraires. D'un côté un dynamisme qui intègre les ornements : l'art fait partie de la vie universelle, la colline « hirsute » (*shaggy*) est « poreuse », et la réserve miltonienne « si l'art pouvait le dire » prend tout son sens dans cette alliance d'art et de nature qui est le miracle paradisiaque. Chez Delille au contraire tout le dynamisme a disparu : la colline hirsute a fait place à une « riche campagne », la porosité a été remplacée par mille secrets vaisseaux<sup>50</sup>, comme dans un système d'irrigation habilement conduit, c'est le « zéphyr » qui ride les ruisseaux qui sont discrètement personnifiés (« se défiant dans leur course rivale »). On comprend beaucoup moins pourquoi tout ceci est inaccessible à l'art. Tout est bien brillant, plus d'obscurité ni d'ombre, bien poli ; les bords du lac sont « festonnés de myrte », et son eau « mollement frémit ». La terre est « émaillée » de fleurs,

L'œil voit de frais gazons, de riantes prairies.

(T. II, p. 27.)

L'Eden devient un parc bien tenu, un « séjour de plaisirs ». Delille retourne, aussi bien dans la description du jardin que dans celle de la vie amoureuse, à son univers familial. Dans ce monde Louis XVI, Satan découvrant Eve solitaire prend des allures de vieux marquis

50. Delille ne semble pas avoir vu qu'il s'agit de la source des quatre fleuves du Paradis.

libertin, qui, apercevant l'épouse de son voisin s'exclame en lui-même « sa femme est ravissante ».

c. *Les Favoris du Ciel.*

Possesseurs de ce beau parc que leur a donné leur « maître », Adam et Eve sont discrètement rapprochés d'un couple de jeunes châtelains retirés dans leur campagne. On ne trouvera pas dans Milton l'équivalent de ce vers :

Le couple heureux alors quittait ses toits champêtres.

(T. III, p. 23.)<sup>51</sup>

Le couple paradisiaque ressemble à de jeunes aristocrates ayant la faveur du souverain. Le mot « favori » se trouve du reste dans le texte de Delille : dès le début du poème, l'homme y est décrit comme le « favori du ciel », placé par « son maître » dans un « rang auguste »<sup>52</sup>. La hiérarchie et la source des pouvoirs y est strictement marquée. Adam et Eve obéissent d'un côté, commandent de l'autre dans la monarchie absolue dont fait partie le parc d'Eden :

Obéissons au Dieu par qui nous commandons.

(T. II, p. 39.)

dit Adam à Eve. Dans la présentation du couple, Delille transforme de façon très significative le texte anglais :

[...] l'ange des enfers

A d'abord reconnu les rois de l'univers.

Ils l'étaient, et tous deux étaient dignes de l'être :

En eux resplendissait l'image de leur maître.

Par amour, non par crainte, ils observent sa loi ;

Ils l'adorent en père et l'honorent en roi :

C'est de ce grand pouvoir qu'émane leur puissance,

Et leurs droits sont fondés sur leur obéissance.

(T. II, p. 30.)<sup>53</sup>

« Vérité, Sagesse, sainteté sévère et pure » ont disparu. Aux mots « Lord » et « glorious Maker » a été substitué ce mot si caractéristique du vocabulaire légitimiste après la révolution, « maître ». Ce n'est pas de domination morale que le jeune couple a besoin, c'est de « puissance ».

Dans le *Paradis perdu*, Adam est bien le roi de la création, et Dieu lui a assuré la souveraineté sur les autres créatures, mais cette souve-

51. Pour traduire : « Forth came the human pair », *P.L.* IX, 197.

52. T. I, p. 125. « Favori du ciel » traduit « favour'd of Heav'n », qui signifie favorisé ; « rang auguste » et « maître » n'ont pas d'équivalent dans le poème anglais.

53. cf. *P.L.* IX, 288-295 :

Two of far nobler shape erect and tall,  
Godlike erect, with native Honour clad  
In naked Majestie seemd Lords of all,  
And worthie seemd, for in thir looks Divine  
The image of thir glorious Maker shon,  
Truth, Wisdom, Sanctitude severe and pure,  
Severe, but in true filial freedom plac'd ;  
Whence true autoritie in men...

raineté fait partie de son rayonnement, lui-même reflet de la lumière divine. La « puissance absolue » (absolute rule) que Milton lui donne se lit dans sa beauté majestueuse. Delille modifie son portrait pour en faire celui d'un beau jeune prince :

Dans les yeux de l'époux la majesté respire ;  
Il est né pour la gloire, il est né pour l'empire :  
Sur son front mâle et fier ses cheveux partagés  
Voilent son cou d'albâtre ; et leur flot négligé,  
Sans passer son épaule, en grappes ondoyantes  
Roulait le jais brillant de leurs touffes pendantes <sup>54</sup>.

Il va de soi que le vers

Il est né pour la gloire, il est né pour l'empire

n'a aucun équivalent dans le texte anglais : que peut vouloir dire « gloire » dans le jardin d'Eden ? La signification d'un tel portrait est claire : il s'agit bien de l'élégant favori du monarque, parti en lune de miel dans le château qu'il a reçu en cadeau de ce « maître ». Toute la traduction invite à cette transposition mondaine : quand Adam résiste à la demande d'Eve qui veut se séparer de lui, celle-ci se sentant soupçonnée s'en offense :

A ces mots son épouse aussi chaste que pure,  
S'affligeant d'un soupçon dont sa gloire murmure... <sup>55</sup>.

Au moment où Raphaël vient rendre visite, sur l'ordre de Dieu, au couple paradisiaque, Adam voit l'Ange arriver. Il l'annonce ainsi à Eve :

Accours, chère Eve, accours, dit Adam ; j'aperçois  
Un illustre étranger s'avancant dans nos bois... <sup>56</sup>.

Dans ce contexte, l'obéissance des animaux prend une résonance qui l'éloigne tout à fait de l'harmonie paradisiaque. Ils deviennent des « sujets heureux », ou bien les « fidèles sujets » et les « heureux vassaux » d'un ordre qui n'est plus celui de la prééminence morale, mais du pouvoir. Dans ce rappel de la société d'ancien régime, il ne manque même pas les droits sacrés de la propriété : au moment de l'hymne à l'amour conjugal, Delille, dans un texte curieusement embrouillé, mêle l'hymen et le berceau de verdure devenu sous sa plume le « toit champêtre » :

54. T. II, p. 30, *P.L.* IV, 300-303 :

His fair large Front and Eye sublime declar'd  
Absolute rule ; and Hyacinthin Locks  
Round from his parted forelock manly hung  
Clustering, but not beneath his shoulders broad...

55. T. III, p. 28, pour traduire *P.L.* IX, 270-271.

To whom the Virgin Majestie of Eve,  
As one who loves, and som unkindness meets...

56. T. II, p. 101, pour traduire *P.L.* V, 308-310.

Haste hither Eve, and worth thy sight behold  
Eastward among those Trees, what glorious shape  
Comes this way moving...

Salut premier berceau de la société,  
De ces premiers époux seule propriété <sup>57</sup> !

Passage dont l'amphibologie même est révélatrice.

d. *Sous le signe de l'émigration.*

Dans un tel contexte, le premier péché devient surtout rébellion. Déjà dans le monde surnaturel, Delille a changé le nom du monstre allégorique Péché en celui de Révolte. Satan, père de cette Révolte, voit tout de suite que c'est par l'ambition qu'il va pouvoir tenter le premier couple, et il s'y connaît :

Oui, ma vengeance est sûre, et leur malheur certains.  
Je pars, je leur peindrai la jalouse défense  
D'un Dieu qui veut lui seul posséder la science ;  
Il craint que le savoir ne les égale aux dieux ;  
Et ce fruit va tenter ce couple ambitieux.

(T. II, p. 45. Cf. P.L. IV, 526-527.)

Le dernier vers est entièrement de Delille : il correspond très bien à la manœuvre de Satan dans sa traduction. Au moment où le démon, déguisé en serpent qui « marche en pompe », s'approche d'Eve pour la séduire, Delille introduit une comparaison qui n'est pas dans l'anglais :

Ainsi d'un courtisan le prudent artifice...

(T. III, p. 40.)

Cette comparaison avec un courtisan donne bien le ton d'intrigue qui est celui du tentateur. Là où Milton suit le texte biblique de près :

Ye shall be as Gods,  
Knowing both Good and Evil as they know.

(T. IX, p. 708-709.)

dans Delille, l'accent est mis sur la rivalité entre Dieu et les hommes :

Si le serpent de Dieu peut devenir l'égal,  
L'homme ne peut-il pas être un jour son rival ? <sup>58</sup>.

Et plus loin la signification du fruit est donnée : « Sujets, devenez rois. » Il s'agit bien d'une lutte pour le pouvoir, et l'ambition est la cause du premier péché.

En même temps, la vie paradisiaque que connaissent Adam et Eve étant assimilée par touches successives à la vie d'un couple de jeunes nobles d'ancien régime, le paradis qui a été perdu devient celui de la « douceur de vivre » d'avant la Révolution, tel qu'on le rêvait à la campagne : toute une rêverie proche de celle de Trianon colore le texte de Delille : un monde rural où le maître ne méprisait pas les humbles travaux et où tous trouvaient le bonheur dans un ordre hié-

57. T. II, p. 59. Milton emploie le mot de « propriété », mais dans un contexte tout différent (IV, 751-2).

58. T. III, p. 53. Rien n'y correspond dans le *Paradis perdu*.



rarchique qui n'était contesté par personne. Il s'oppose à celui des villes d'où va sortir la populace révolutionnaire. Quand Satan s'approche d'Eve dans l'Eden, Milton le compare à celui qui fuit une cité populeuse à l'air corrompu (*P. L.*, IX, 445-48) pour aller respirer la fraîcheur matinale à la campagne. La comparaison chez Delille prend un tout autre ton :

Si dans un beau matin d'un beau jour de l'été,  
Au lieu de ces vieux murs, de cet impur mélange  
De peuple, d'artisans, de brouillard et de fange...  
(T. III, p. 36.)

L'assimilation peuple-fange nous montre quels lecteurs Delille cherche à toucher : les mêmes que ceux à qui est destiné son poème la *Pitié*, à peu près contemporain de sa traduction de Milton, traduction mise sous le signe de la nostalgie et de l'émigration.

Adam et Eve sont des proscrits. Des proscrits coupables, et on ne peut pas aller trop loin dans leur défense. Mais le poème de Milton ne les accable pas. Malgré sa faiblesse d'un moment, Adam en reste le héros. Dans sa Préface à la traduction, Michaud, insistant sur cet héroïsme, s'oppose à Addison, et montre bien la grandeur du premier homme. Son péché même, selon lui, relève d'une sorte d'héroïsme :

Adam tremble à l'aspect de la pomme fatale ; il gémit sur le sort de son épouse ; et il lui cède, bien moins dans l'idée de partager sa faute, que dans celle de partager son malheur. Il y a dans sa chute une sorte d'héroïsme qui l'excuse aux yeux des lecteurs les plus sévères. Eve avait été séduite par l'amour propre, Adam s'immole à l'amour et à l'amitié malheureuse (t. I, p. xxxvii.)

Le commentaire du préfacier s'applique davantage au texte delillien qu'à celui de Milton. Car Milton ne trouve rien d'héroïque dans la faiblesse d'Adam pour sa femme. C'est « sottement dominé par le charme de la femme » qu'il accepte de manger le fruit<sup>59</sup>. Delille, sans aller toutefois aussi loin que son préfacier, atténue un peu dans sa traduction la rigueur méprisante des expressions miltoniennes. Adam y devient plutôt un amant trop tendre. Le fruit « séduit moins bien » Adam qu'« un regard des yeux » d'Eve, et il mange pour « l'amour d'une femme ». Et le traducteur rejoint le préfacier dans son commentaire du discours qu'Adam tient à Eve avant le péché :

Rien n'égale la sensibilité touchante du discours qu'il lui adresse : doux reproches, affection tendre, dévouement sublime, tout y est exprimé de la manière la plus pathétique... (t. IV, p. 92.)

L'expression « dévouement sublime » pour qualifier l'attitude du pécheur Adam montre bien dans quel sens Delille interprète Milton.

#### e. En marge de Milton : le Départ d'Eden.

Mais Delille a aussi beaucoup de tendresse pour Eve. Le texte de Milton ne lui permet pas de l'exprimer comme il le voudrait, aussi

59. *P. L.* IX, 999 :

But fondly overcome with Femal charm.

décide-t-il de refaire l'épisode qui est justement celui dans lequel le couple quitte le Paradis terrestre. Le poème, le *Départ d'Eden*, écrit en marge de la traduction du *Paradis perdu*, ne fut publié qu'après la mort du poète. Si l'on en croit l'éditeur il fut inspiré par l'infortune d'Eve :

Delille disait en traduisant Milton : « Cette pauvre Eve ! Elle est si belle, et si malheureuse ! » (*Œuvres posthumes*, p. 3.)

Dans ce poème d'un peu plus de quatre cents vers, Delille décrit les prières qu'Eve, puis Adam, adressent au Seigneur, la descente de Michel, les plaintes des deux époux, leur départ et la consolation de l'ange. C'est-à-dire la matière des deux derniers chants du poème de Milton, sauf ce qui concerne la vision de l'histoire future. Il est clair que Delille n'a pas été entièrement satisfait par le texte qu'il traduisait. Dans son poème, il réduit le merveilleux à la seule descente de Michel accompagné du bataillon angélique. Il met l'accent au contraire sur le malheur du couple, ses larmes et son désespoir. Le péché est à peine mentionné. Voici comment le poème débute :

Un soir, dans son berceau, le couple infortuné,  
Pressé par ses remords, par le ciel condamné,  
Ensemble nourrissant sa douleur recueillie,  
Abandonnait son âme à la mélancolie.

(P. 7.)

La référence au péché est, on le voit, limitée à cette condamnation dont la raison est censée connue. De plus le ciel a fait attendre l'exécution de la sentence, puisque nous sommes « un soir » : le couple vit donc dans l'angoisse de cette condamnation depuis quelque temps. Les anges qui accompagnent Michel ne sont plus les chérubins somptueux du poème de Milton, anges à quatre faces « dont tout le corps est pailleté d'yeux plus nombreux que ceux d'Argus » (*P.L.*, XI, 128-31). C'est une simple « milice sainte », qui entoure Eve comme on emmène une condamnée (ce qu'ils ne font à aucun moment dans le *Paradis perdu*) après que Michel a prononcé la sentence :

Le sang d'Eve à ces mots se glace dans ses veines.  
Cependant, au milieu du bataillon sacré,  
Soumise mais pensive, et le cœur déchiré,  
Elle foule en passant les plantes défleuries.

(P. 16.)

Des hommes en armes, une condamnation sévère et inflexible, un domaine ruiné où tout est subitement « flétri » : les équivalences imaginaires sautent aux yeux, surtout dans le contexte que nous avons décrit. Le *Départ d'Eden* — ce titre seul substitué au *Paradis perdu* est plein de sens — c'est le départ de l'émigré.

Il n'est pas surprenant alors que Delille souligne le déchirement que représente ce départ et la dignité du couple dans son malheur. Nous comprenons pourquoi l'accent est mis sur l'héroïsme d'Adam, qui semble ne pas avoir entièrement mérité ce qui lui arrive, et sur les pleurs d'Eve quittant son jardin. Dans son commentaire du *Paradis*

*perdu*, Delille s'avoue très sensible au passage où ces pleurs sont décrits :

C'est ici que se trouve un des plus admirables morceaux du passage, je veux dire le discours que prononce chacun des deux époux après avoir entendu l'arrêt de leur exil [...] Eve, dans un discours d'une tendresse admirable dit adieu à son jardin, à ses fleurs objets de ses plus doux soins, et surtout au lit nuptial qu'elle aimait à parer dans des temps plus heureux (t. III, p. 218).

Addison avait déjà remarqué ce passage, trouvant dans les plaintes d'Eve « quelque chose de doux et de féminin ». Il ne s'était pourtant pas montré aussi élogieux que Delille. C'est que cette scène a pour celui-ci et pour son entourage une résonance nouvelle : dans une zone demi-obscur de l'imagination qui s'embarrasse peu de contradictions logiques, le poème est lu à travers les épreuves d'un passé tout récent. Pour Delille, le paradis perdu ne peut être que celui de l'ancien régime.

Ainsi son impuissance à renouveler sa poésie s'éclaire-t-elle d'un jour différent. L'imagination créatrice exaltée par les tourmentes sociales et les tempêtes, le sublime énergique et toute l'interprétation sensualiste de Milton que nous avons examinée dans un chapitre précédent appartiennent évidemment à l'idéologie bourgeoise pré-révolutionnaire. L'admiration que Delille montre pour Milton, dans la lignée de cette idéologie, s'accorde mal avec son monarchisme nostalgique. Dans cette traduction, celui-ci seul, malgré le texte original, s'exprime vraiment.

#### f. *L'accueil reçu par cette traduction. Réserves des journaux.*

L'intérêt porté au *Paradis perdu* en ce début de siècle s'ajoutant à la réputation de Delille ont provoqué plusieurs articles de critique attentive<sup>60</sup> et souvent nuancée. Il n'est pas de mon propos de les analyser en détail. Mais je noterai que la méthode de traduction de Delille est souvent approuvée même de ceux qui n'aiment pas toujours le résultat. Ainsi les *Archives littéraires* considèrent qu'il faut faire des coupes dans le poème miltonien « à cause des redites, des discussions oiseuses ou métaphysiques », et approuvent Delille d'avoir employé cinq vers et demi à une périphrase destinée à éviter les « grenouilles, poux et puces » des sept plaies d'Égypte :

Le devoir d'un traducteur, en pareil cas, est surtout d'éviter la précision. Milton la lui ferait souvent acheter beaucoup trop cher (p. 400).

Et l'auteur de l'article estime que Delille a bien fait d'être « moins traducteur que poète ». De même Charles Delalot dans le *Mercur*e affirme que l'exactitude « n'est pas le mérite le plus éminent d'une traduction » et qu'en poésie « une heureuse hardiesse l'emporte souvent sur l'exactitude la plus précise » (2<sup>e</sup> article). L'opinion générale paraît bien résumée par la vigoureuse formule de Marie-Joseph Chénier, à

60. Principalement : *Journal des débats*, 21-22-23-24 déc. 1804 (articles signés S.) ; *Mercur*e de France, 19 janvier, 2 et 16 février, 23 mars 1805 (signés Ch. D. — Charles Delalot) ; *Archives littéraires de l'Europe*, 1805, p. 398-415 (signé E. H.) ; la *Revue philosophique, littéraire et politique*, 10 mars, 21 mars, 31 mars et 10 avril 1805 (signés G.).

propos de cette même traduction, « Ce n'est point le mot, c'est le génie qu'il faut traduire »<sup>61</sup>.

Mais si la liberté dont fait preuve Delille vis-à-vis du texte anglais soulève peu d'objections dans son principe, les réserves sont unanimes quant à la manière dont il applique cette liberté. Même les *Archives littéraires*, très favorables au départ, et qui pensent qu'il était nécessaire quelquefois « d'orner Milton », reprochent au poète de donner du *Paradis perdu* une image affaiblie, et de croire qu'il a fallu « l'orner toujours », d'où une monotonie qui ne se trouve pas dans l'anglais :

Il y a partout de la noblesse, de l'élégance, de la grâce, c'est un vernis brillant, peut-être un peu uniforme, répandu sur toute cette composition inégale et pour ainsi dire raboteuse (p. 415).

Et l'article conclut en remarquant que Delille n'a pas su distinguer entre les passages dans lesquels Milton « exigeait son secours » et ceux « où il commandait son respect ». Les critiques qui ont une plus haute idée du *Paradis perdu* sont nettement plus sévères. Celui du *Journal des débats* estime que si le traducteur « embellit quelquefois » le texte anglais.

Souvent aussi il l'énerve en pensant l'embellir ; plus souvent encore en ne faisant pas assez d'efforts pour en approcher (21 décembre).

Quant à Delalot, qui proteste de son estime pour Delille, il fait un examen très détaillé de la traduction, qu'il considère « peu fidèle et peu digne de l'original ». Il s'en prend particulièrement aux petits détails descriptifs que Delille ajoute au texte anglais. Le « misérable goût des descriptions » sème partout des « circonstances frivoles » qui « énervent le trait principal » :

Vous ne trouverez dans Milton ni effroyables palais, ni terribles ombres, ni lieux terribles, ni sombres gouffres, ni toutes ces images effrayantes par lesquelles il semble que Satan cheche à s'épouvanter lui-même (19 janvier).

Le critique de la *Revue philosophique* (31 mars 1805) est plus sévère encore. Après avoir accumulé les reproches de contresens et de trahisons, il en vient à examiner la traduction en elle-même, en laissant l'anglais de côté, et même ainsi elle ne lui plaît guère :

[Delille] a trop souvent mis les défauts brillants de son style à la place des beautés mâles de son modèle ; ces défauts sont même trop sensibles à la simple lecture, et sans aucune comparaison avec le texte.

Le ton varie d'un article à l'autre, sans doute à cause d'attitudes favorables au départ à Delille : l'accord sur le fond n'en est que plus significatif : dans le meilleur cas, on veut bien concéder à Delille quelque réussite ; mais pour tous la déception prévaut de ne pas retrouver dans la traduction ce qui fait la grandeur et la force du *Paradis perdu*.

61. *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789* (3<sup>e</sup> édition, Paris, 1818), p. 274.



Parmi ces critiques, celle du *Journal des Débats*, montre que la nostalgie monarchique du texte delillien a suscité quelque irritation chez les partisans de l'Empire. Dans une série d'articles consacrés à cette traduction<sup>62</sup>, Henri Lasalle met l'accent sur la « grandeur primitive » du poème :

La nature qu'il peint est plus grande et plus forte que la nature ordinaire, elle a toute la force et la grandeur primitive, sa beauté est un peu sauvage. C'est pourtant la belle nature, la vraie nature poétique, celle que l'art commence à orner et qu'il n'a point encore affaiblie (24 décembre).

Sans en admirer entièrement l'« excessive énergie », et en trouvant dans l'œuvre « une réunion de défauts inconcevables et d'inconcevables beautés », Lasalle reproche vivement à Delille d'avoir dilué sa force dans de fades ornements.

Mais en même temps, et non sans contradiction, Lasalle s'en prend aux « licences » et aux hardiesses de cette traduction :

Que des succès pareils se multiplient, et notre langue change de caractère : ce n'est plus cette langue si méthodique, si sage qui obligea les Racine et les Boileau à des efforts dont les résultats furent si glorieux pour la littérature française : la voilà libre et débarrassée du joug de toutes les règles ; elle est livrée au caprice de tous les petits écrivains qui bientôt, en se permettant des licences dont nos grands hommes auraient rougi, n'auront plus même le droit de se croire plus hardis qu'eux. Car M. Delille est un grand exemple...

« Petits écrivains. » L'expression est vague, mais cette critique conjuguée des « licences » inspirées de Milton et des hardiesses romantiques fait penser qu'il pourrait bien s'agir de Chateaubriand. C'est tout le camp monarchiste que vise ici, non sans confusion, Lasalle, et ce rapprochement, en partie abusif, entre le *Génie* et les grâces delilliennes est le signe de sa mauvaise humeur. Mais en même temps d'une certaine lucidité. Car les fadeurs du *Génie* ont bien des points communs avec le « préromantisme » rococo de Jacques Delille, et il était de bonne guerre de considérer Chateaubriand comme le continuateur du vieux poète monarchiste.

Le peu de rigueur d'un tel article révèle aussi, une nouvelle fois, l'inconfortable position du néo-classicisme impérial devant le poème. Il reprend le thème de l'énergie cher à l'idéologie pré-révolutionnaire, mais avec méfiance. La beauté primitive à laquelle il se réfère est en même temps la beauté idéale, et ses ornements simples comptent autant que sa force. L'énergie doit donc être soigneusement endiguée, et le *Paradis perdu* n'est pas accepté sans réticence.

#### g. L'admiration de Joubert.

L'unanimité de la critique vient sans doute du fait que les journaux ont confié l'examen de la traduction à des hommes connaissant bien le *Paradis perdu*, et le lisant dans le texte original. La façon de juger

62. Les articles sont signés S., signature habituelle d'Henri Lasalle. Celui-ci perdit sa place de rédacteur du journal à la Restauration, signe que s'il s'était rallié à l'Empire, il était resté hostile à la monarchie. Notons que le *Journal des Débats* faisait habituellement peu de place aux articles littéraires.

peut être tout autre lorsqu'on a affaire à un lecteur qui connaît mal le poème anglais et ne l'aime guère. L'opinion de Joubert est à cet égard intéressante. Celui-ci écrit à Molé en janvier 1805 :

Je lis l'abbé Delille. Oui, vous avez raison, cela est beau. Il n'y a point de livre où la langue française soit si brillante. Cet homme en a fouillé les mines, et a trouvé partout de l'or. Il a fait resplendir, par l'usage, jusqu'aux mots qui sont de fer

... et sulco attritus splendescere vomer.

Les exemples en sont partout, et j'aimerais à les citer, si j'en avais le temps. J'admire comment le public sent quelquefois son homme ! On a souvent comparé celui-ci à Virgile ; il ne lui a jamais ressemblé qu'en traduisant Milton. Ses *Géorgiques* sont bien loin de cette souplesse de veine, de cette vie et de ce charme. Les vers de Virgile sont de chair, et il les avait faits de marbre ; mais ceux de Milton sont d'acier, je le parie, et il les a faits d'argent pur. Il y a bien, par-ci, par-là, quelques pompons, quelques aigrettes ; mais il faudrait être insensible aux vraies beautés pour prendre garde à ces clinquants. Cet homme aura, plus que tout autre, révélé à la langue française ses richesses et ses couleurs. Il aura, le premier, montré, comment on peut nous faire lire sans fatigue et sans ennui une longue suite de vers sérieux, secret qui consiste tout simplement à les faire si beaux que l'esprit, toujours entraîné se repose toujours en s'arrêtant dans son plaisir. Je ne sais pas s'il a traduit Milton exactement : mais je suis sûr qu'il lui a donné des sons qui lui manquaient, et un éclat qu'il n'avait pas. Il m'a fait aimer et admirer ce bizarre génie, qui m'avait toujours repoussé, je vous l'avoue. Jamais il ne m'avait été possible d'achever ce *Paradis perdu*, où je suis encore choqué de voir le diable mis en parallèle avec Dieu. Je sens aujourd'hui qu'il doit mériter sa renommée. Enfin j'apprends qu'il est possible de traduire les poètes en vers, ce que je ne croyais pas du tout. Mais je crois aussi que l'on ne peut bien traduire que les poètes imparfaits<sup>63</sup>.

Comme Molé avait désapprouvé ce jugement sur Milton, Joubert, dans la suite de la correspondance, revient sur ses appréciations :

Quant à votre Milton que l'abbé Delille me fait admirer, et contre lequel j'ai cependant toujours un grand grief, pourquoi, je vous prie, êtes-vous scandalisé que je n'aie jamais pu le lire ? Je n'entends pas sa langue, et j'y ai peu de regret. S'il n'est pas supportable dans la prose même de Racine le fils, est-ce ma faute ?

Quant à la force, je ne la hais ni ne la crains ; mais j'en suis, grâce au ciel, tout à fait désabusé. C'est une qualité qui n'est louable que lorsque elle est ou cachée ou vêtue [...] Que si vous voulez bien donner une signification particulière, ce que peut-être il ne faut jamais faire dans les mots très intelligibles ; si par exemple vous voulez entendre par là la puissance du beau, qui ne sera jamais qu'une idée ou qu'une forme, je vous soutiendrai que l'abbé Delille a plus de force que Milton (p. 143).

L'hostilité à Milton que montre Joubert a une raison fondamentale. Joubert est « choqué de voir le diable mis en parallèle avec Dieu ». Il dit la même chose dans ses *Pensées*, en citant Boileau :

« Et souvent avec Dieu balance la victoire »  
C'est là le vice impardonnable du poème de Milton.  
(T. III, p. 377.)

A partir de ce jugement a priori, Joubert refuse de lire le poème de Milton, doit-il ne sait pas la langue, et dont les traductions l'avait rebuté. Son spiritualisme s'oppose à la critique sensualiste du poème, fondée sur l'admiration de l'énergie, comme ce diable jugé trop vigoureux heurte sa délicate rêverie. Delille par contre ne le choque pas :

<sup>63</sup>. Joseph Joubert, *Pensées et Correspondance* (Paris, 1864, 2 vol.), t. I, p. 138-139.

ce poème aux grâces rococo lui semble proche du véritable beau « qui ne sera jamais qu'une idée et qu'une forme ». Son admiration pour la nouvelle traduction aide à mieux faire voir quelle est cette forme du beau pour Joubert, en même temps qu'elle nous montre un modèle des admirateurs de cette traduction : ce sont ceux qui ont gardé contre le poème anglais les mêmes vieilles préventions. Ce dont on sait gré à Delille, c'est d'avoir supprimé tout ce qui dans le *Paradis perdu* peut inquiéter ou surprendre.

### III. MOSNERON TRADUCTEUR DE MILTON : DU COMMENTAIRE PRÉ-RÉVOLUTIONNAIRE A L'UTILITARISME BOURGEOIS

En 1786 parut la première édition de la traduction du *Paradis perdu* faite par Jean-Baptiste Mosneron. L'auteur, un homme de quarante-huit ans, était un inconnu dans le monde des lettres. Il semble qu'il ait eu, plus jeune, quelques ambitions littéraires et parisiennes, mais il renonça assez vite pour retourner aux activités commerciales de sa famille. Son père était un armateur de Nantes et lui-même vivait en bourgeois nantais dans les années qui précédèrent la Révolution. On ignore pour quelles raisons il publia cette traduction : loisirs studieux, sans doute, et goût pour l'activité des lettres. Il semble qu'au paravant il avait écrit deux tragédies qui ne furent ni jouées ni publiées, et il fit paraître dans la deuxième partie de sa vie, qui fut longue, plusieurs ouvrages sur lesquels nous reviendrons. Ajoutons qu'il avait été amené à voyager, notamment en Angleterre : pour l'empêcher de partir avec le Capitaine Cook, son père l'y avait expédié sans doute en 1769. Il y acquit une bonne connaissance de la langue anglaise, et un certain goût qu'il manifestera encore en 1825 pour les affaires de ce pays.

Sa traduction de Milton — son premier ouvrage publié — fut pour lui l'occasion d'exprimer sa personnalité. Dans sa famille, on l'avait surnommé « le philosophe », et les digressions sur de multiples sujets sont nombreuses dans les notes de son *Paradis perdu*. Cette traduction fut du reste de tous ses ouvrages celui auquel il accorda le plus de soins : il la reprit à des intervalles éloignés. Dès la deuxième édition en 1788 il apporta quelques minimes modifications, mais ce fut surtout pour la réédition de 1804 qu'il en remania profondément le texte et le commentaire, et il en corrigea de nouveau le texte pour l'édition de 1811. C'est par ces étapes successives que l'ouvrage de Mosneron nous intéresse particulièrement : bon exemple d'une lecture pré-révolutionnaire du *Paradis perdu* dans sa première version, les modifications qu'il a reçues par la suite témoignent d'une manière différente de lire Milton très caractéristique de l'Empire.

#### A. Les éditions de 1786 et de 1788.

La première est anonyme ; la seconde au contraire, qui bénéficie d'une impression de meilleure qualité, porte le nom de l'auteur. Mosneron y a ajouté une biographie de Milton, et de nombreuses notes. Il a aussi corrigé quelques détails de son texte, ou quelques fautes que la première édition, peut-être hâtive, avait laissé passer. C'est une traduction complète, en deux volumes. La biographie qui la précède est

intitulée *Précis sur Milton*, et chaque volume se termine par des notes qui commentent divers aspects du poème. Le *Précis sur Milton* et les notes donnent sur le *Paradis perdu* et son auteur des aperçus originaux, plus intéressants sans doute que la traduction elle-même.

### 1. Jugements sur Milton et le « *Paradis perdu* ».

#### a. Contre la critique voltairienne.

Malgré sa vive admiration pour l'épopée, Mosneron est loin de l'approuver entièrement. Il en blâme le mauvais goût qu'il explique par l'époque peu éclairée à laquelle le poète vécut. A plusieurs reprises il critique des passages du poème. Par exemple, dès les premiers vers, qui ont le tort à son avis de mêler exposition et invocation, il écrit :

Si le goût avait été formé dans le temps où vivait Milton, ou si son poème avant de paraître, avait passé sous l'œil d'une saine critique, il est à présumer qu'il aurait eu plus d'ordre et de correction (t. I, p. 303).

Au mauvais goût de l'époque s'ajoute son ignorance, dont les vues scientifiques erronées qu'on trouve dans le *Paradis perdu* sont le reflet. C'est parce qu'il a vécu dans ce siècle qui était « encore celui du roman des sciences » (t. II, p. 295) que Milton est « pardonnable » de n'avoir pas su choisir « entre le système de Ptolémée et celui de Copernic » (t. I, p. 323). Et c'est à son époque aussi qu'il doit son goût pour l'étalage d'érudition et les fastidieuses discussions théologiques (t. I, p. 235). Il arrive à Mosneron de rejoindre Marmontel dans son appréciation du poème.

Cet accord apparent avec la critique voltairienne, qu'il déteste, le gêne et l'amène même à quelques contradictions. Ainsi, dans son jugement de l'épisode du Péché et de la Mort, il commence par vouloir se séparer de Voltaire et de ses disciples, et approuve le passage :

Voltaire en critique également les formes et les accessoires. S'il m'est aussi permis de dire mon sentiment sur ce passage, je louerai la beauté de l'allégorie (t. I, p. 310).

Mais quelques lignes plus loin, il avoue qu'il n'aime guère cette « généalogie dégoûtante » de la Mort, et il attribue ce mauvais goût au siècle dans lequel vivait le poète. Même chose pour le discours de Raphaël sur la nourriture des Anges. Il commence par s'en prendre à la manière dont les voltairiens ont parlé du passage, et il se donne le mérite de ne l'avoir pas, à la différence de Dupré, omis de sa traduction :

[Voltaire] a parodié, par une version littérale d'écolier, ce qui était même très tolérable [...] le lecteur sera maintenant dans le cas de juger si le *Paradis perdu* mérite les reproches dont la secte de Voltaire s'est plu dans ces derniers temps à l'accabler (t. I, p. 327).

Mais il considère lui-même que ce discours contient des moments inacceptables. Et il trouve bien d'autres passages « absurdes » ou « dégoûtants », utilisant les mots mêmes de Voltaire. Aussi, peut-être par compensation, se montre-t-il d'autant plus sévère à l'égard de celui-ci.



Il s'en prend à ses imitations en vers du poème. S'il approuve celle du premier chant, qu'il copie dans sa propre traduction, il critique toutes les autres. Il analyse longuement, en particulier, celle de l'apostrophe de Satan au soleil, en insistant sur la façon dont elle déforme le texte miltonien. Quant aux autres passages que Voltaire a traduits, ils sont « défigurés à dessein, d'une manière ridicule » (t. II, p. 316), présentant ainsi un poème « travesti ». Voltaire et sa « secte » ont donc « dénigré » le poème. A propos du pont construit, au Chant X, par le Péché et la Mort, il écrit :

Quel sublime éclat de pensée et d'expressions dans la construction de cet énorme pont entre la terre et les enfers ! Voltaire trouve cependant ce même pont fort ridicule, « parce que les âmes, dit-il, n'ont pas besoin d'un chemin bien pavé pour aller dans l'enfer ». Il serait superflu de relever cette critique, et nous devons à la mémoire du grand homme qui l'a faite de n'en pas développer les motifs (t. II, p. 295).

En insinuant ainsi que Voltaire a obéi à des motifs sans noblesse, Mosneron donne un ton très polémique et personnel à ses accusations.

Il voit bien pourtant que l'hostilité de Voltaire envers l'œuvre de Milton tient à un conflit de civilisations : le Français est le produit brillant d'une civilisation d'extrême raffinement, pour ne pas dire de décadence ; tandis que le génie de Milton est « l'ouvrage de la nature », génie rude d'une nature un peu brute, mais c'est justement par là que Mosneron l'admire le plus.

#### b. Milton « fier républicain ».

Aussi sa façon de juger l'activité politique du poète anglais va être très différente de celle de Voltaire. S'il déplore en passant que « le fanatisme de la liberté en fit l'apologiste du meurtre de son roi » (*Précis sur Milton*, p. viii), Mosneron s'étend avec beaucoup de complaisance sur cet amour du poète, et des Anglais en général, pour la liberté. Chez Milton, ce fut une vraie passion : c'est pour elle que le poète a vécu, et avant d'être poète, il fut citoyen :

Son dernier ouvrage est un livre de controverse ; tant il est vrai que le grand homme était citoyen avec passion, et poète seulement par désœuvrement ! (*Précis sur Milton*, p. xxix.)

Mosneron rapporte des exemples (les croit-il authentiques ?) de cette rigueur du citoyen : son refus du poste de secrétaire offert par Charles II, ou bien sa rencontre avec le même Charles dans le Parc Saint-James, où il aurait tenu tête au souverain. Ces anecdotes ne sont que l'expression de son admiration pour le « fier républicain », qui a su joindre la vertu à la fermeté d'âme.

Autre preuve de cette vertu, la chasteté des écrits du poète :

Il n'est pas inutile de remarquer qu'il n'a jamais rien écrit sur l'amour, même en Italie. Sa plume était aussi chaste et ses mœurs aussi pures que sa belle et modeste figure l'annonçait (p. ix).

Il loue aussi son désintéressement et la simplicité de ses mœurs. Milton possédait les qualités qu'une civilisation trop délicate a fait

perdre à Voltaire et à sa « secte ». Il avait de l'énergie au lieu d'avoir du brillant. Barbare, peut-être, mais justement cette fin de siècle n'a-t-elle pas besoin d'un peu de barbarie pour se régénérer ? Mosneron s'en prend très vivement au « sybarite » raisonnable qu'est devenu l'Européen :

Considère, si tu le peux, tous les maux que produit ta froide et sèche raison ; vois le dépeuplement des campagnes, l'horrible dépravation des villes, la langueur, le vide de toutes les âmes [...] L'Europe n'est plus maintenant qu'un cadavre. C'est au sein de la barbarie que se formera un nouveau foyer de lumière.

Peut-être existe-t-il dans quelque coin de la terre un génie neuf et sublime, tout prêt d'inspirer une nouvelle religion à ses sauvages compatriotes. Peut-être dans moins d'un siècle serons-nous soumis à cette puissance, et transformés une seconde fois en peuple religieux, éloquent et capable de ressusciter Corneille, Milton et Montesquieu (t. II, p. 299-300).

Mosneron apprécie surtout dans le *Paradis perdu* ce qui correspond à son idéal d'une poésie sauvage et vertueuse. Il y retrouve la langue riche et hardie qui naît de la liberté anglaise :

Il n'y a peut-être pas de langues plus riches en expressions et en tournures relatives à l'éloquence politique que la langue anglaise. On peut dire que la chambre des communes est un foyer où se plie et se façonne en mille manières la langue de ces fiers républicains, au gré de leurs inépuisables idées (t. II, p. 302).

C'est ainsi qu'il explique que les vers de Milton (qu'il considère comme un vers de dix syllabes) a beaucoup plus de souplesse et de liberté que l'alexandrin, et permet une grande variété de cadences. Mais Mosneron ne s'attarde pas sur ce point. Il est frappé surtout par l'ampleur cosmique du poème : le voyage de Satan, et en particulier le moment où celui-ci se penche sur le bord du chaos, lui paraît « sublime ». Il retrouve la même grandeur dans les personnages et note à propos du combat des anges :

Tous les critiques ont au surplus admiré l'élévation, l'énergie, la brûlante chaleur de ce combat. Si les hommes s'agrandissaient aux yeux de Bouchardon en lisant l'*Illiade*, les anges, à la lecture de ce sixième Chant lui auraient paru des Titans énormes (t. I, p. 333).

Qu'importent donc les fautes de goût du poème puisqu'on y retrouve les accents farouches et austères dont est bien éloignée la civilisation décadente du siècle finissant ?

### c. Lecture rousseauiste du poème.

Fervent disciple de Rousseau, Mosneron aime l'esprit « religieux » du poème, mais il prend soin de séparer cette religion de la tradition chrétienne :

Les idées de l'enfer, des démons, du jardin d'Eden, du premier homme, la cause de sa chute étaient ou puériles ou absurdes. Il [Milton] les a rendus nobles et intéressantes. Ainsi, il a fait plus que créer, il a commencé par détruire (*Précis sur Milton*, p. xxiii).

Et s'il admire la prière matinale d'Adam et Eve, il l'interprète d'une manière très rousseauiste :

On n'a jamais, dans aucune langue, parlé aussi éloquemment à l'Etre suprême (t. I, p. 326).

Dans son commentaire du passage dans lequel le premier couple commet le péché, Mosneron admet du bout des lèvres le dogme du péché originel, mais préfère discuter une histoire des origines de l'humanité qui fait penser à Rousseau. Il voit dans l'antique Sparte un type de société qui élimine le malheur de la condition humaine et va jusqu'à proposer aux académies de « former un prix pour l'éloge du divin Lycurgue afin d'inspirer l'amour de la vertu » (t. II, p. 292). Il estime également digne de Rousseau la description de l'Eden dans laquelle Milton a su faire « des peintures de l'amour qu'on pût voir sans danger pour la vertu » (t. I, p. 322). Et c'est cette vertu paradisiaque qui lui rend le poème particulièrement attachant :

Il règne assurément un grand intérêt dans ce poème ; et la principale source m'en paraît être dans la candeur, la simplicité, la naïveté d'Adam et d'Eve. On peut s'amuser quelques instants avec les beaux esprits et caillettes des villes ; mais on vivrait éternellement avec un de ces couples vénérables qui rappellent les mœurs de l'âge d'or, de ces dignes descendants de Philémon et Baucis dont le visage noble et serein, l'esprit simple et juste, le cœur sensible et bon répandent sur tout ce qui les entoure la félicité dont ils jouissent, ou, quand ils tombent dans le malheur, pénètrent l'âme d'une tendre émotion et font couler de douces larmes (t. II, p. 303).

Pour dégager cette interprétation rousseauiste, Mosneron ne se laisse guère troubler par les faits. Il faut quelque audace pour rapprocher Adam et Eve des « dignes descendants de Philémon et Baucis ». Comme il n'avait pas hésité à s'appuyer sur des anecdotes très peu sûres de la vie de Milton : toutes ces fantaisies viennent de la même vision du poète, barbare imaginaire qui donne une leçon de vertu.

## 2. La Traduction.

### a. Mosneron et ses prédécesseurs.

Dans sa première Préface, Mosneron déclare qu'il n'avait jamais pu venir à bout de la lecture du *Paradis perdu* dans aucune des versions françaises, et que la lecture de l'original avait été pour lui une telle révélation qu'elle l'avait décidé d'entreprendre lui-même une nouvelle traduction. Ce jugement sévère pour ses prédécesseurs s'applique, semble-t-il, surtout aux auteurs de traductions complètes en prose, Dupré et Louis Racine. A propos des imitations de Voltaire dont j'ai parlé plus haut, il récusé le principe même de la traduction en vers, qui peut à la rigueur faire un beau poème, mais est incapable de donner une image assez exacte du *Paradis perdu* à ceux qui ignorent l'anglais. Quant aux traductions partielles en prose, il n'y fait allusion nulle part.

Mosneron présente Louis Racine comme un traducteur exact, mais extrêmement terne : « Racine a tout conservé, mais il a tout éteint » (t. II, p. 293). Quant au commentaire de celui-ci, il le traite avec un grand mépris. Après avoir cité le passage sur la rougeur d'Eve à sa naissance, il écrit :

Le lecteur peut juger, par ce petit échantillon, du commentaire entier qui est à peu près partout aussi riche d'idées et de style<sup>64</sup>.

Cette exécution sommaire est typique des jugements hâtifs de Mosneron, mais elle correspond sans doute aussi à la **dégradation de la réputation** de Louis Racine, qui aboutira aux jugements faussement apitoyés de Sainte-Beuve. Mosneron n'est guère plus tendre pour Dupré de Saint-Maur. Il blâme l'extrême infidélité de sa traduction, qui « défigure » le poème : « Cet écrivain a supprimé ou affaibli toutes les grandes beautés de Milton » (t. II, p. 293). En essayant en vain de faire preuve d'esprit, Dupré est tombé dans « l'affectation et le mauvais goût » (t. II, p. 289), et à propos d'une « finesse » qu'il prête à Milton, Mosneron s'indigne :

Si Milton avait été susceptible de la belle finesse que lui a prêtée ce traducteur, on peut bien assurer qu'il n'aurait jamais composé le *Paradis perdu* (t. II, p. 288).

Milton est aussi loin de ce petit esprit des salons que la traduction de Dupré l'est de l'épopée anglaise :

Il n'est pas étonnant qu'avec une pareille version, le *Paradis perdu* ne soit encore connu en France que des personnes qui peuvent le lire dans sa langue (t. II, p. 289).

L'ambition de Mosneron est somme toute d'être plus fidèle que Dupré et plus poétique que Racine, en présentant une synthèse des qualités des deux traducteurs.

Bien qu'il se montre très peu prolix sur sa méthode de traduction, se contentant de dire qu'il a traduit « le plus littéralement que le génie diffèrent des deux langues a pu le permettre » (t. I, p. xxxv), de tels jugements font attendre de sa part une traduction « littérale et énergique ». En fait, quand on l'examine, on est surpris des omissions qui s'y trouvent. Comme Dupré, il ne traduit pas un certain nombre de passages qu'il désapprouve (ce qu'il appelle les « rêveries de l'Homère anglais »), en particulier ce qui concerne la nourriture des anges au cinquième Chant et les railleries de Satan au sixième. Ou plus exactement il en rejette la traduction en note. Sans doute cette censure vient de sa réprobation des excès théologiques de Milton, ou de son aversion toute rousseauiste pour la raillerie, mais elle s'accorde mal avec son projet de littéralité.

Ce qui étonne également, c'est que, après avoir tant médité de ses prédécesseurs, Mosneron n'hésite pas à les copier. Certaines rencontres sont peut-être inévitables entre traducteurs, surtout quand l'œuvre est longue, mais on a bien l'impression qu'il s'agit quelquefois de purs et simples plagiats, d'autant plus nets qu'on s'éloigne davantage du texte de Milton. Ainsi la traduction d'un fragment de l'invocation à l'Esprit Saint (*P. L.*, I, 19-22) :

64. T. II, p. 287. Voir la traduction de L. Racine, t. IV, p. 105. Racine, commentant le vers 511 du Chant VIII de Milton, qui décrit Eve « couverte d'une rougeur pareille à celle de l'aurore », affirme que cette rougeur « n'est plus connue » maintenant, et que « le rouge affreux dont les femmes couvrent aujourd'hui leurs joues ne leur donne pas la couleur de l'aurore ».



*Dupré de Saint-Maur :*

Dès le commencement vous étiez, et déployant vos puissantes ailes ainsi qu'une colombe qui dispose à la vie ses productions encore inanimées, vous vous étendiez sur le vaste abîme et vous l'avez rendu fécond (tome I, p. 7).

*Mosneron :*

Dès l'origine du monde, tu étais et déployant tes ailes puissantes, semblable à une colombe qui dispose à la vie une nouvelle famille, tu t'étendis sur le vaste abîme et le rendit fécond (tome I, p. 2).

On pourrait en citer d'autres exemples, de même qu'on peut relever quelques emprunts à la traduction de Racine<sup>65</sup>. Mais ces emprunts ne sont pas la règle, et dans l'ensemble, Mosneron a fait un effort d'originalité.

### b. *Inégalités de sa traduction.*

Sa réussite est très inégale. En général, il se montre plus hardi que ses prédécesseurs dans le maniement de la langue. Ainsi il ose les fameuses « ténèbres visibles » que ni l'un ni l'autre n'avait traduites littéralement. Ailleurs, il regrette dans une note de n'avoir pu risquer « emparadiser » (t. I, p. 322), dont il sent toute la force. Sa traduction essaie de coller davantage au texte miltonien, mais elle est loin d'y parvenir toujours. En voici le début :

Chante, muse céleste, la désobéissance du premier homme, et son coupable appétit pour un fruit défendu ; source d'où sortirent et le mal et la mort sur la terre, et la perte du paradis pour le genre humain, jusqu'au jour où l'homme-dieu vint le rétablir dans cette heureuse demeure.

Non seulement Mosneron ne fait aucun effort (à la différence de Racine) pour rendre l'inversion, mais il reste loin du texte anglais, et il piétine : ni le « coupable appétit », ni la « source d'où » ne sont dans Milton. Malgré son commentaire tolérant à l'égard de l'« arianisme » de Milton, il traduit « greater Man » par « homme-dieu », il est vrai sans majuscules<sup>66</sup>. Tout ce début est entièrement manqué.

D'autres pages sont mieux réussies. Voici la traduction de la tombée de la nuit sur le jardin d'Eden :

La nuit s'approchait, et déjà le gris crépuscule, accompagné du silence, avait étendu ses modestes couleurs sur la nature : tout reposait, les animaux sur leur lit de verdure, les oiseaux dans leur nid. Le seul rossignol se faisant entendre ; seul durant la nuit entière il chantait ses amours, il charmait le silence. Déjà la voûte céleste étincelait d'ardents saphirs ; le chef des bandes étoilées, Hespérus, montait dans les airs, brillant du plus vif éclat ; et la lune, enveloppée à son lever dans une sombre majesté, reine des cieux, se dégageait enfin du voile qui couvrait son incomparable lumière et jetait sur les ténèbres son manteau d'argent.

Cette version comprend de nombreuses inexactitudes : « tout reposait » est une glose (à moins que cela ne veuille traduire « were slunk »), « montait dans les airs brillant du plus vif éclat » rend mal « rode brightest », et enfin « sombre » ne traduit pas « clouded ». Comme chez Dupré, « déjà » mis pour « now » accélère inutilement le rythme.

65. Cf. le mémoire de C. Babois, p. 39-40.

66. En traduisant le passage sur le « Paradis des fous », Mosneron fait également preuve de beaucoup de timidité.

Mais malgré ces défauts, cette traduction est plus exacte que les précédentes, même celle de Racine, et en même temps Mosneron retrouve un peu de la poésie du texte : le mouvement de la dernière phrase rend assez bien la montée de la lune et l'enveloppement de tout par le clair de lune. Sans doute n'est-ce qu'un reflet de la beauté de l'anglais, mais au moins ce reflet est-il visible.

L'ensemble de la traduction oscille entre ces deux exemples. On ferait une longue liste des erreurs, des timidités, et des maladroites du traducteur. La liberté syntaxique du texte anglais, et surtout la manière dont Milton impose à ses constructions un rythme et un souffle particuliers, paraissent mal à travers la traduction. Celle-ci utilise en revanche l'habituel matériel rhétorique, exclamations, tournures oratoires, etc. Et le désir de construire des phrases syntaxiquement claires et harmonieuses achève, malgré les réussites sporadiques, de l'éloigner du ton miltonien. Comme les deux traducteurs en prose de la seconde moitié du siècle, Le Tourneur et Saint-Simon, Mosneron cherche une « énergie » qui lui échappe. Pourtant, plus fidèle que celle de Dupré et moins rugueuse que celle de Racine, sa version répond en partie à ses ambitions. Mais en même temps le fait qu'elle ne soit que très inégalement supérieure aux traductions précédentes et qu'elle ait beaucoup de défauts comparables explique qu'elle ait été accueillie favorablement mais sans enthousiasme. Dans un premier article, le *Journal des savants* la préfère aux autres traductions, louant

...l'air de liberté, l'harmonie, le style poétique qu'elle conserve, malgré la précision et la fidélité avec laquelle M. M. a rendu le poème de Milton<sup>67</sup>.

tandis que deux ans plus tard, le même journal, tout en estimant qu'elle peut plaire, la juge inférieure à celle de Dupré, plus « conforme aux lois d'une exacte logique [...] plus nette et surtout plus française »<sup>68</sup>. Du reste, si Mosneron a éprouvé le besoin de la modifier par la suite, c'est sans doute qu'il en a senti lui-même les imperfections.

## B. L'édition de 1804.

### 1. Un commentaire transformé.

D'une édition à l'autre, Mosneron n'a pas cessé d'apporter des retouches au texte de sa traduction. Mais en 1804 l'édition qu'il publie est complètement renouvelée : non seulement la traduction elle-même est très remaniée, mais la biographie de Milton<sup>69</sup> qui la précède est nouvelle, comme le sont les remarques qui suivent le texte. L'ensemble témoigne d'un complet changement du point de vue par rapport à l'édition de 1788. D'abord, il semble que Mosneron se soit mieux informé. Il connaît beaucoup mieux la vie de Milton : il juge moins sommairement les poèmes de jeunesse et semble connaître les écrits en prose. Il rejette les deux anecdotes suspectes qu'il avait répétées avec empressement seize ans plus tôt. Il est clair qu'il a lu et qu'il utilise plusieurs biogra-

67. Septembre 1787, p. 1816.

68. Décembre 1789, p. 1442.

69. Le *Précis sur Milton* est devenu une *Vie de Milton* beaucoup plus complète.

phies anglaises sérieuses. De même son commentaire est moins capricieux : s'il comporte encore des digressions, il présente aussi une étude attentive du texte. A propos du vol de Satan, par exemple, il examine la cosmographie du poème. On a donc beaucoup moins l'impression d'un travail brouillon et hâtif que précédemment. Mais cette meilleure information et le sérieux apporté au commentaire n'en sont pas la caractéristique la plus intéressante, car à cette nouvelle présentation correspondent des jugements tout différents sur le poème et son auteur.

### *a. Condamnation politique de Milton.*

Le sérieux du ton n'implique nullement de la part de Mosneron objectivité et détachement. Il donne de nouveau une image du poète et de son œuvre qui n'est pas neutre, mais qui montre chez lui une grande évolution. J'avais noté son admiration en 1788 pour le citoyen-poète Milton, et son indulgence pour le défenseur du régicide. Dans cette nouvelle édition au contraire l'activité politique du poète est jugée sévèrement. Quelles qu'aient pu être ses qualités personnelles ou son génie, Milton fut d'abord victime de son engagement à un parti :

Du moment qu'un homme est engagé dans un parti, il en est l'esclave, sous peine d'en être le mépris et l'horreur. Voilà pourquoi on a vu, dans ces derniers temps, des gens pleins de droiture et de raison commettre des extravagances ou des atrocités qu'ils auraient été les premiers à condamner s'ils avaient joui de leur primitive indépendance. Nous allons voir Milton, rangé sous le drapeau des ennemis de la monarchie, se précipiter par le même motif dans tous les égarements de ce parti (*Vie de Milton*, p. xiii).

Evidemment, Mosneron juge Milton à travers son expérience de la Révolution française<sup>70</sup>. Finie la rêverie rousseauiste et l'aspiration à la régénération par la barbarie. Mosneron ne voit plus chez Milton qu'un « aveugle fanatisme ». En revanche, il est très élogieux pour Charles II, dont il compare la clémence à celle d'Auguste, et qu'il défend contre Milton. A propos du passage du Chant VII (vers 32 à 37) dans lequel de nombreux commentateurs ont vu une attaque contre la cour de la Restauration et son « orgie barbare », il écrit :

S'il est vrai, comme on le prétend, que Milton dans ce passage, fasse allusion à la cour de Charles II, il n'est ni juste ni vrai. Cette cour était efféminée et non pas forcenée ; et le fils de Charles I<sup>er</sup>, loin de déchirer l'apologiste de l'assassinat de son père, lui pardonna et voulut même être son bienfaiteur. Le Camoëns, le Tasse et tant d'autres se sont également plaints de leur siècle. C'est le sort de la plupart des hommes nés avec de grands talents ; peu sont à leur place et moins encore s'y croient (p. 389)<sup>71</sup>.

Si le révolutionnaire Milton rêvait à une « chimérique égalité », ce ne fut pas vertu républicaine, mais parce qu'il était un aigri, un solitaire qui estimait n'être pas jugé à sa vraie valeur :

Milton peut être rangé dans cette classe d'esprits supérieurs, mais égarés par leur enthousiasme mélancolique et leur orgueil solitaire, qui s'imaginent que

70. Sur son attitude politique, voir S. Chaigneau et C. Babois. Député très conservateur à l'Assemblée législative, opposé au régicide, il fut favorable au coup d'état de Brumaire, et membre du Corps législatif sous le consulat.

71. Les références des citations de l'édition de 1804 renvoient à l'édition en un seul volume (voir la note bibliographique).

toute l'espèce humaine est pervertie, parce qu'ils ne sont pas l'unique objet de ses pensées et de ses regards (p. xxvii).

Défenseur de Louis XVI, Mosneron rapporte son expérience de la révolution française à la révolution puritaine. Dans le climat de 1804, c'est dans la perspective contre-révolutionnaire qu'il regarde l'auteur du *Paradis perdu*.

Mosneron continue de le croire honnête et désintéressé, mais ne parle plus de sa chasteté. Dans sa version précédente c'était elle qui avait valu au poète le surnom de « vierge du collège », tandis que maintenant il affirme que si « on l'appelait dans son collège la belle vierge », ce fut à cause de la beauté de son visage<sup>72</sup>. Et cette beauté même gêne Mosneron qui, tout en affirmant refuser tout crédit à la physiognomonie, croit aux rapports entre l'aspect physique et le caractère moral<sup>73</sup>. Or, la régularité des traits de Milton n'est pas républicaine : le poète ne ressemblait pas à un Danton. Mais la beauté du visage cesse d'être une anomalie si on s'avise qu'elle est compensée par la laideur de son corps :

... en mettant sa belle tête sur un corps de courte et grosse stature comme était le sien, on trouve dans cet assemblage de grandes beautés et d'extrêmes défauts le même mélange qui frappe dans le *Paradis perdu* (p. xxxiii).

Voici qui sied mieux au champion du régicide. Mosneron retrouve ici une vieille tradition polémique : du temps des luttes contre Saumaise, les adversaires de Milton l'avaient déjà présenté comme un être monstrueux. Sans aller aussi loin, Mosneron, au mépris de toutes les sources biographiques sérieuses<sup>74</sup>, invente un aspect grossier qui convient, à ses yeux, au révolutionnaire plébéien, et il est caractéristique qu'il le relie aux « extrêmes défauts » du poème.

#### b. Un ton voltairien.

Mosneron est devenu sévère pour ces « défauts ». Il voit dans le *Paradis perdu* « une bigarrure » dans laquelle le poète « vieux, infirme, aveugle, méprisé ou détesté du parti dominant » (p. 396) a cherché à se consoler de son infortune, d'où ces digressions dans lesquelles il exprime ses goûts et ses idées, « singularité » que Mosneron n'approuve guère. Cette reprise de la critique des interventions personnelles du poète s'accompagne des critiques traditionnelles de certains passages de l'épopée. Il n'approuve plus du tout l'allégorie du Péché et de la Mort, et les mots « monstrueux » et « hideux » qualifient les principaux aspects de ce passage. Alors qu'en 1788 il était surtout soucieux de prendre le

72. Milton lui-même a fait une fois allusion à ce surnom (dans ses *Prolusiones oratoriae* VI) qu'il attribue à sa petite taille. Son biographe John Aubrey, qui tient l'anecdote de sa veuve, affirme qu'il lui est venu de la blondeur de son teint (« his complexion very fair »). Mosneron a pu se tromper sur le sens de « fair ».

73. Il donne comme exemple de ces analogies que « la physiognomie de Voltaire était maligne et railleuse, celle de Corneille tenait de l'aigle », tandis qu'il considère comme preuve des défaillances de la physiognomonie le fait qu'on ne puisse trouver, dans « la noblesse et la loyauté » du visage de Diderot, rien qui corresponde à ses écrits « trop souvent obscurs, emphatiques et haineux » (*op. cit.*, p. xxxii).

74. Une indication de Richardson selon laquelle Milton avait tendance à la fin de ses jours à être un peu empâté (in Darbishire, *op. cit.*, p. 201) ne permet pas de parler de « grosse stature ».



contre-pied de la critique voltairienne, il a maintenant réduit ses attaques contre Voltaire à un court passage, et on a l'impression que peu de choses le séparent de lui, si ce n'est des souvenirs de jeunesse.

Il reprend aussi la critique voltairienne du sujet de l'épopée. Déjà en 1788 il avait traité de « puéril » le récit biblique du péché originel ; il y revient d'une manière plus appuyée en 1804 :

Un serpent, des diables, une pomme, et c'est d'un pareil amas de puériles extravagances qu'est sorti le *Paradis perdu* (p. 357) !

En 1788 il avait aimé l'esprit religieux du poème : en 1804 il l'apprécie beaucoup moins. Il continue de considérer Milton comme un déiste, affirme que le poète « condamnait également toutes les sectes réformées » et qu'il ne suivait « aucune culte visible » (p. xxx), et s'en prend précisément dans le poème à tout ce qui montre que Milton n'était pas déiste mais suivait la Révélation biblique. C'est que par cette opposition au christianisme du poème, Mosneron répond à un adversaire de taille, puisque deux ans plus tôt Chateaubriand avait justement exalté l'inspiration chrétienne de l'œuvre de Milton.

Aussi, sans nommer une seule fois ni le *Génie du christianisme*, ni son auteur, Mosneron s'attaque-t-il de front aux thèses de ce livre. Aussi bien dans la critique de détail que dans les idées générales : Chateaubriand avait comparé favorablement la prière d'Adam et Eve après la faute aux « prières boiteuses » de l'*Illiade* ; Mosneron revient sur cette comparaison et commente :

On ne peut disconvenir que le pinceau de Milton, ordinairement si vigoureux dans les imitations de la nature ou des grands peintres de l'antiquité, ne soit ici fort au-dessous de son modèle (p. 405).

Plus généralement Mosneron reprend à son compte le refus du merveilleux chrétien de Voltaire et des Encyclopédistes. Le merveilleux chrétien ne peut produire que des êtres qui sont « absolument étrangers à nos facultés morales et physiques » (p. xxxvi). Il leur oppose de la façon la plus classique les divinités du paganisme qui sont proches de l'humanité, dont elles ont les occupations, les plaisirs et les passions. C'est une erreur donc — et Mosneron cite le sempiternel distique de Boileau — de faire entrer dans la poésie les figures du christianisme. Contre les « rêves brillants » de Chateaubriand, il s'en prend à Milton :

Le moyen de s'intéresser à nos anges si sages, mais si tristes, à nos diables si laids et si rebutants ! [...] Milton s'est donc étrangement trompé en voulant nous associer avec des êtres d'une nature si différente de la nôtre. En donnant aux diables une taille et une force énormes, ainsi qu'une éloquence sublime, il les a rendu très étonnants à nos yeux : c'est sans doute une belle correction, puisqu'ils n'étaient avant lui que ridicules, mais le sentiment de surprise, d'admiration même est essentiellement borné à une courte durée, et il est tout naturel qu'en ayant continuellement ces objets en présence, ils finissent par nous fatiguer (p. xxxvii).

Nous sommes bien loin ici de l'éloge de la grandeur des créations miltoniennes. Et bien entendu, derrière l'argumentation littéraire se cachent des prises de position religieuses et politiques. Mosneron, qui va devenir un fidèle serviteur de l'Empire, s'oppose ici à la fois au parti catholique et légitimiste et aux partis révolutionnaires.

c. *Poésie et bon sens bourgeois.*

Tout son commentaire rappelle irrésistiblement la critique que nous avons rencontrée vers 1730, au début de cette étude. Le combat des anges lui paraît « admirable pour des enfants » ; il se moque des transformations de Satan et du pont jeté entre l'enfer et la terre « comme si des esprits avaient besoin d'un pont de pierre pour traverser un abîme ». Seules les scènes du jardin d'Eden lui paraissent d'une incomparable beauté :

Que trouve-t-on à comparer dans l'antiquité et dans les siècles modernes à la majesté du premier homme, à la candeur de la première femme, à ces entretiens si naïfs et si sublimes, où l'amour le plus tendre a le langage de la plus pure vertu (p. xxxix) ?

Bref, le commentaire de Mosneron a renié tout ce qui faisait en 1788 son originalité et son dynamisme.

A tel point que malgré son hostilité envers Chateaubriand, sa critique doit ses aspects les plus nouveaux au *Génie du christianisme*. Dans les scènes paradisiaques, par exemple, Mosneron ne retient pas seulement celles qui précèdent, mais aussi celles qui suivent la chute, et il en montre la pathétique grandeur. A ce commentaire inspiré du *Génie*, il ajoute toutefois quelques remarques qui semblent préfigurer la sagesse bourgeoise du 19<sup>e</sup> siècle. Aussi à propos de la séparation d'Adam et Eve, qui permet la tentation :

Adam lui présente le danger de cette solitude ; elle insiste, et quoiqu'il soit convaincu qu'elle ferait mieux de ne pas le quitter, cependant comme il est son ami, et non pas son tyran, il cède à son désir. Dès ce moment la femme est perdue : belle leçon pour son sexe ! Toute femme qui se sépare de son mari est une femme coupable ou qui va le devenir (p. xl).

Cette sagesse devient franchement caricaturale quand Mosneron envisage les moyens simples d'améliorer le poème :

Maintenant on demande s'il n'eût pas été possible au génie de Milton de conserver dans son poème toutes les beautés qu'on y admire, sans aucun mélange des défauts qu'on y reprend. Il me semble qu'il n'aurait fallu pour cela qu'en rejeter les diables, et réduire les personnages à Adam et Eve et aux seuls bons anges Raphaël et Michel. L'inépuisable créateur de tant de merveilles accumulées dans cet ouvrage n'aurait-il donc pu imaginer un nouveau moyen de séduction, une nouvelle cause de chute pour la première femme, en l'appropriant toutefois à la tradition sacrée (p. xlii).

Un tel commentaire fait sourire. Il montre cependant combien le poème embarrasse maintenant Mosneron. Bien qu'il continue de l'admirer, malgré toutes ses réserves, il n'y trouve ni vérité ni vraisemblance.

C'est que Mosneron a du mal à définir le domaine de la poésie. Il se livre à des calculs étranges sur les distances et les temps dans l'univers du poème, et les matériaux qui composent cet univers. Ainsi, selon lui, si Raphaël déclare à Adam que le ciel ressemble beaucoup à la terre, c'est que Milton tente de se justifier d'avoir mis un sud et un nord dans l'Empyrée, ainsi que des arbres, des métaux, du salpêtre. Il calcule la distance qu'a parcouru Satan dans sa chute, soit 439 999 998 myriamètres. ce qui, fait en neuf jours, donne une vitesse de chute d' « envi-

ron 533 myriamètres (1 200 lieues) par seconde » (p. 365). Cette vitesse de chute élevée le fait douter de l'affirmation de Satan selon laquelle la remontée est plus facile aux démons que la descente. De même il établit que, puisque Uriel est venu du soleil sur la terre porté par un rayon, il a dû mettre sept minutes pour parcourir cette distance, mais il ne parvient pas à comprendre comment il a pu s'en retourner par la même voie et dans le même temps. Il calcule aussi la taille des démons : Satan lui paraît avoir de treize à quinze cents mètres de hauteur, et les canons à sa mesure être de la taille du mont Blanc. Tous ces calculs visent évidemment à faire ressortir l'absurdité du merveilleux miltonien. Mais Mosneron avoue lui-même que ce genre de critique est « scolastique et il s'en prend à l' « esprit métaphysique, espèce de géométrie morale, qui a fait de si funestes progrès depuis quelque temps ». Il regrette qu'en littérature comme en religion et en politique, on ait banni « l'illusion », et que le temps soit révolu où le législateur-poète savait que les hommes sont « des enfants qui pour être conduits n'ont besoin que d'être amusés » (p. 369). Il y a donc chez Mosneron une partie de lui-même qui résiste au *Paradis perdu*, et une autre partie qui veut bien se laisser entraîner par les « chimères » poétiques.

Son commentaire du péché originel porte la marque de son positivisme. Il en retient surtout l'inclinaison de la terre sur son axe, et il propose pour ce phénomène une explication scientifiquement plausible : il suppose qu'une comète passant à proximité du globe terrestre a pu à la fois causer cette inclinaison et provoquer le déluge. Poussant la spéculation astronomique un peu plus loin, il envisage la possibilité de voir cette comète, au temps de révolution extrêmement grand, « dix ou vingt mille ans », revenir exercer son attraction sur le pôle opposé et redresser le globe terrestre. « Alors reviendrait sur la terre le règne de l'âge d'or » (p. 357), et la science ne serait plus en contradiction avec la fiction poétique. Mais en attendant, la poésie reste dans un domaine aimable, mais marginal, et son souci fondamental n'est pas celui de vérité. Nous sommes bien loin de l'exigence miltonienne de vérité totale, et même de tout le courant qui cherchait, au 18<sup>e</sup> siècle, un renouvellement de la poésie par la vérité sacrée. C'est que la vérité n'est plus sacrée, mais scientifique.

L'inspiration poétique ne repose donc plus sur une révélation. Elle ne peut pas se fier non plus à la force incontrôlée de l'imagination. En 1788, liant le poème à la fierté républicaine de son auteur et y voyant la marque d'une puissante énergie créatrice, il en offrait une interprétation en gros cohérente. Mais Mosneron se méfie maintenant de cette énergie barbare. Il n'admire le *Paradis perdu* qu'en le coupant de ses sources religieuses ou politiques, et le poème n'est plus pour lui qu'une belle fiction. Quand il reprend en 1804 les thèmes critiques d'autrefois, il ne peut plus leur donner la moindre signification. Il raconte que les vers de Milton lui étaient dictés la nuit par une mystérieuse muse et que le poète n'écrivait « que d'enthousiasme », et il ajoute que cette inspiration était saisonnière :

C'est qu'il n'éprouvait cet enthousiasme que dans l'hiver, depuis l'équinoxe de l'automne jusqu'à celui du printemps. Dans cette autre saison si chérie des muses et des amours, la veine de l'auteur était glacée et sa langue muette. Le feu poé-



tique ne revenait l'animer que lorsque toute la nature engourdie, semblait rentrer dans le néant. Ainsi tout semble s'écarter de l'ordre commun dans l'histoire de l'auteur du *Paradis perdu* (p. xxxiv).

Le poème est fondamentalement « inexplicable ». Aussi, l'imagerie dont il s'accompagne, le poète travaillant la nuit, les vers dictés à sa femme ou « à quelque ami », la vieillesse aveugle, devient une sorte de légende dorée, sortie de l'histoire et rejetée dans le merveilleux. La grande création poétique est l'œuvre d'un mystérieux génie du sublime :

Il fallait un génie capable de s'élancer hors des limites de la terre, de franchir l'immensité de l'espace, de découvrir de nouveaux cieux et de nouveaux enfers, et d'en transmettre l'image à nos yeux, embelli par la noblesse du dessein et l'harmonie des couleurs. Le caractère de son génie était le sublime ; jamais sujet ne fut mieux choisi pour le déployer, et quelque grand que fut ce sujet, jamais exécution ne prouva mieux qu'il ne surpassait pas ses forces (p. xxxv).

La vieille image du vol « hors des limites de la terre » illustre bien cette conception de la création. L'univers fictif auquel introduit la poésie miltonienne, qui n'est devenue « croyable » que « par le succès » est celui d'une rêverie désincarnée, et la belle fiction n'est qu'une illusion vide.

## 2. *Remaniements de la traduction.*

La traduction que Mosneron réédite en 1804 a été soigneusement remaniée, sans qu'on puisse pour autant parler d'une totale refonte du texte de 1788. Chaque correction ou modification est ponctuelle, et il est difficile d'y discerner une direction d'ensemble. On ne retrouve pas entre les traductions l'écart que nous venons de constater entre les commentaires, et Mosneron reste en gros fidèle à sa volonté de traduire avec la plus grande exactitude possible.

Sans doute peut-on attribuer au changement de point de vue du traducteur la suppression de certaines audaces précédentes. Ainsi les « ténèbres visibles » ont été remplacées par de « ténébreuses lueurs », pour des raisons qui touchent à la « propriété de la lumière » :

Ce n'est pas l'expression anglaise « ténèbres visibles » qui me semble condamnable [...]), c'est l'extension que Milton lui donne. Il dit que ces ténèbres servaient à découvrir, etc. Or on peut bien voir la nuit puisqu'elle a une couleur, mais il est hors de toute vraisemblance qu'on lui attribue la propriété de la lumière, qu'on dise qu'elle éclaire, qu'elle fasse découvrir d'autres objets (p. 359).

Il arrive aussi au traducteur de vouloir clarifier les passages du poème qu'il trouve obscurs, en s'autorisant du fait que le « vrai texte » de Milton a peut-être été « altéré par ses copistes » (commentaire des vers 857-861 du Chant IV). Mais il affirme lui-même que ses « principes sur la manière de traduire » lui ont « bien rarement permis de prendre de pareilles licences » (p. 382).

Dans l'ensemble, l'effort pour serrer l'anglais est plus net dans la nouvelle version. Et quelques nouvelles audaces compensent les timidités. Ainsi Mosneron fabrique sur le modèle anglais le mot « emparadiser » qu'il avait regretté en 1788 de ne pouvoir employer. Il ne fait



plus de coupures, comme précédemment : tout ce qui avait été relégué en note a été rétabli dans le texte. Les scrupules de bienséance ou de religion ne se manifestent plus. Mosneron traduit sans affadissement le passage sur les « rites mystérieux de l'amour conjugal », supprimé en 1788 (et que ses prédécesseurs avaient omis ou affadi), et il traduit intégralement les attaques contre les ordres monastiques et le culte catholique du Chant III, osant faire voler

... robes, capuchons, sandales, bulles, dispenses, chapelets, indulgences... (p. 78. *P. L.* III, 491-492).

alors qu'il avait édulcoré le passage dans la version précédente. Cette exactitude accrue fait partie d'un effort d'ensemble pour retrouver la vigueur de l'anglais.

En voici comme exemple les deux traductions d'un passage du premier Chant dans lequel le rythme miltonien se marque dans l'original par une inversion très brutale et par des allitérations appuyées. Il s'agit de l'évocation de la chute de Satan (*P. L.*, I, 41-49) :

#### *Version de 1788*

Dans cet ambitieux projet contre les lois du divin monarque, l'orgueilleux alluma dans le ciel le feu de la guerre et des combats sacrilèges ; vains efforts ! le tout puissant le précipita du haut des airs. Renversé au milieu d'un tourbillon de flammes dévorantes, il tomba au milieu d'un fracas épouvantable dans un gouffre d'une incommensurable profondeur ; là fut chargé de chaînes de diamants et consumé d'un feu vengeur le téméraire qui osa défier le bras de l'éternel.

#### *Version de 1804*

Dans cet ambitieux projet contre le trône et la monarchie suprême, il alluma dans le ciel le feu de la guerre et des combats sacrilèges. Le téméraire ! la toute-puissance le précipita du haut de la voûte éthérée : la tête renversée et pendante, il tomba tout couvert de flammes, hideusement déchiré par la foudre, dans l'immense profondeur de l'abîme. Là fut chargé d'indestructibles chaînes et consumé d'un feu vengeur l'insensé qui osa défier le bras du Tout-puissant.

On peut penser qu'aucune de ces deux versions ne rende bien la continuité chaotique de la phrase anglaise. Mais la seconde est plus précise : « trône et monarchie suprême » est plus proche de « throne and monarchy of God » que « les lois du divin monarque », de même que « du haut de la voûte éthérée » traduit mieux que « du haut des airs » « ethereal skie ». Surtout, la violence de la chute de Satan est mieux rendue par le second texte, plus dépouillé et plus exact, et l'effort pour retrouver la véhémence du mouvement miltonien est plus marqué. En mettant par une apparente inexactitude « Le téméraire » en exclamation en tête de la phrase, Mosneron essaie de donner un équivalent de la projection du « Him » en tête de la phrase anglaise. Il a bien vu que l'essentiel du texte, ici, est dans son rythme, et que c'est de ce rythme que le traducteur doit d'abord rendre compte.

Ce qui ne signifie pas que la traduction de Mosneron soit une réussite. Même dans sa version plus soignée de 1804, elle reste inégale. Mosneron lui-même a senti les limites de son effort. Il se plaint que le texte soit « intraduisible », et d'être « forcé d'affaiblir » tel ou tel passage. Il évoque plusieurs fois les luttes et les défaites du traducteur, défaites qui lui sont particulièrement pénibles quand il s'agit d'un

passage qu'il admire. Ainsi à propos du récit d'Eve apercevant son reflet dans l'eau :

Tout est infiniment précieux dans ce récit ; et je regrette beaucoup de n'avoir pu conserver le son « murmurant » du ruisseau et la pensée « inexpérimentée ». C'est quand la langue ne permet pas d'adopter l'expression littéraire, et qu'il faut se contenter d'équivalents que le champ est ouvert à la lutte la plus difficile et la plus ingrate (p. 380).

Aussi se plaint-il de la langue française, qui « manque si souvent de force, de précision et de clarté (p. 392) tandis que l'anglais de Milton n'a pas les fausses délicatesses de notre langue :

Milton s'empare fortement de sa pensée, et ne s'occupe qu'à la rendre de même. Sa langue le sert à merveille à cet égard : elle accueille toutes les expressions, pourvu qu'elles soient propres à l'idée. Peu importe qu'elles soient anciennes, populaires ou même étrangères ; c'est là que règne véritablement l'égalité parfaite, et que le mot du peuple est aussi celui de l'homme instruit, dès qu'il est expressif. Il n'en est pas de même en France ; il est un choix d'expressions prescrites par le caprice du ton, de la mode et des distinctions. Il semble que la langue y soit comme les usages et les habillements, différente selon les classes et les rangs. Cette fausse et puérile délicatesse a dû contribuer à énerver et appauvrir la langue (p. 359).

Mosneron rencontre ici la plainte d'autres traducteurs, celle de Jacques Delille en particulier. Il ne songe pas - comme le fera plus tard Chateaubriand - à faire violence au français, ou plutôt il se borne à de petites audaces de détail. Mais au contact du *Paradis perdu*, il prend une claire conscience de tout ce qui paralyse la langue française.

### 3. L'édition de 1811.

Je ne dirai qu'un mot de cette édition, la dernière que Mosneron ait révisée et remaniée. Il y reprend le texte de 1804, en y apportant un certain nombre de modifications qui témoignent que son souci reste de se rapprocher le plus possible du rythme du poème anglais. Ainsi dans la traduction des premiers vers du poème il essaie de reproduire le mouvement montant de l'anglais et de ne pas couper la phrase :

La première désobéissance de l'Homme et le fruit défendu dont la connaissance fatale introduisit la mort et tous les maux sur la terre, et causa la perte d'Eden, jusqu'au jour où l'homme-Dieu vint nous régénérer et nous reconquérir le séjour de la suprême félicité, voilà les objets qu'il faut chanter, ô Muse céleste qui, sur les sommets sacrés d'Oreb ou de Sina, inspiras ce pasteur qui le premier apprit à la race choisie comment dans le principe le ciel et la terre sortirent du chaos !

Texte plus exact que les précédents, même si la reprise laborieuse « voilà les objets qu'il faut chanter » convient mal à l'envolée du passage. L'effort de fidélité à la poésie du texte n'a pas varié. Malheureusement les entraves de la langue sont restées les mêmes, et après ce début prometteur, les corrections sont moins nettes et parfois moins heureuses. Il reste pourtant que la version de 1811 est sans doute celle qui réalise le moins mal l'ambition de Mosneron.

Un des aspects les plus remarquables de cette édition, c'est que Mosneron a supprimé toutes les notes et remarques qui accompagnaient

les éditions précédentes. Il a conservé comme introduction une *Vie de Milton*, mais il en a fait disparaître toutes les appréciations défavorables sur l'activité politique du poète. Un peu comme si le traducteur s'effaçait devant son modèle. Il a fréquenté le *Paradis perdu* pendant vingt-cinq ans, et, comme Voltaire, Racine ou Chateaubriand, il n'a cessé de revenir sur l'œuvre. A la fin il sent peut-être ce que ses commentaires précédents avaient de trop personnel ou de passionnel, et il préfère manifester son admiration en essayant de serrer le texte de plus près, comme pour trouver quelque chose qui lui échappe et qui l'attire dans le poème. Dans d'autres écrits de Mosneron le *Paradis perdu* est présent, et cette présence donne un autre éclairage sur ses rapports avec l'épopée de Milton.

C. *Une utopie scientifique, rousseauiste et miltonienne : le Vallon aérien.*

Il s'agit surtout d'un livre publié en 1810 sous le titre du *Vallon aérien*. Mais il faut mentionner également une curieuse *Vie du législateur des chrétiens* parue en 1803, et publiée une deuxième fois, avec quelques modifications, en 1806, sous le titre de *Memnon ou le jeune Israélite*. C'est une vie de Jésus, sans grand rapport avec celle que narrent les Evangiles. Le sous-titre indique que cette vie est racontée « sans lacunes et sans miracles ». Mais avec beaucoup d'esprit romanesque. Tel le Cyrus de Ramsay, Jésus y devient en effet un grand voyageur qui visite tout l'univers antique : il visite Rome et rencontre Tibère à Capri. Mais surtout il s'attarde en Egypte, pays dans lequel il est initié dans le temple d'Isis, aux mystères de l'antique religion égyptienne, au cours d'une cérémonie qui ressemble beaucoup à une cérémonie d'initiation maçonnique, et on a l'impression que le but du livre est de faire de Jésus une sorte de figure idéale de la Franc-Maçonnerie. Il n'est pas de mon propos de m'attarder sur cet ouvrage, mais cette vision d'un Jésus tout humain et avant tout « législateur » n'est pas sans rapport avec le commentaire fait par Mosneron des différents aspects religieux du poème de Milton. Rien de mystique, en apparence, chez lui, à la différence du Franc-Maçon Ramsay, mais une religion dont la fonction est essentiellement sociale, appuyée sur une mystérieuse révélation dont on trouve un reflet dans le *Paradis perdu*.

On retrouve des thèmes voisins dans le *Vallon aérien*, mais dans un contexte tout différent, et avec, cette fois-ci, d'explicites souvenirs miltoniens. C'est un livre à bien des égards intéressant, dans lequel se mêlent le rousseauisme de Mosneron, son goût des réalités scientifiques, et son rêve de paradis perdu. Il s'agit d'une relation de voyage dans un pays imaginaire. Mosneron raconte qu'en herborisant sur les pentes des Pyrénées, il a rencontré un autre passionné de cette activité mise à la mode par la littérature. Ce Monsieur de Montagnac est un savant qui avec une montgolfière étudie la géographie de la montagne, et qui, grâce aux avantages que lui donne le ballon, peut atteindre des sommets « inaccessibles aux Ramond, aux Humboldt et aux Saussure » (p. vi). Au cours de ses explorations il a découvert dans un vallon pyrénéen, protégé par de très hautes montagnes, un peuple ignoré et complètement coupé du reste du monde. Montagnac y est involontairement descendu et y a passé



plusieurs semaines. Mosneron a retrouvé le journal de l'explorateur ainsi que les annales de ce peuple recopiées par celui-ci, et son livre raconte cette aventure et l'histoire des habitants du Vallon.

### 1. *Histoire et mythe.*

Mosneron, très soucieux de maintenir la vraisemblance de son récit, donne à chaque fait une explication rationnelle et scientifique. Le peuple qu'il décrit était à l'origine une communauté protestante qui pour fuir les persécutions toulousaines après la révocation de l'Edit de Nantes s'est retirée dans ce vallon, alors accessible par une périlleuse corniche, et qui a ensuite décidé, pour échapper définitivement aux « satellites du fanatisme » acharnés à la poursuivre, de faire sauter la corniche, rendant ainsi inviolable le « vallon aérien », coupé du reste du monde depuis à peu près un siècle. Mais ces éléments rationnels sont moins importants que la part du rêve dans ce récit, et ils sont ordonnés par elle.

Ces hommes entrés dans le vallon sont tout à coup transformés. On peut penser qu'un tel groupe vivant à l'écart aurait reconstitué une communauté huguenote : il n'en est rien. Ils sont retournés, par un inexplicable miracle, aux origines du monde. C'est que Mosneron pose à propos de cette communauté un problème très rousseauiste. Il reprend une partie de l'analyse de Rousseau, tout en refusant l'hypothèse de l'homme isolé, et essaie d'imaginer un type de société qui ne soit pas corruptrice. A propos de Rousseau, il écrit :

L'homme est bon, les hommes seuls sont méchants. Comme il n'existe aucun monument qui constate que l'homme tel qu'il [Rousseau] en a eu l'idée, ait jamais existé, on ne peut rien affirmer ni nier de cette prétendue bonté ; mais que les hommes soient méchants, que les passions, les vices et les crimes soient nés dans le sein des sociétés, rien de plus certain ; et je pense encore comme J.-J. que les passions et les vices ont d'autant plus d'énergie que les sociétés sont plus civilisées. Un problème admirable serait donc de trouver une organisation sociale telle que l'homme jouit des avantages d'une société parfaitement civilisée sans en éprouver les inconvénients. Or c'est ce problème que je trouve complètement résolu dans le « vallon aérien ». La grande passion qui tue les sociétés de la terre, l'ambition ne se trouve pas dans celle-ci. Tous les individus sont parfaitement égaux et n'ont aucun motif d'aspirer à quelque distinction, car il n'y a ni richesses, ni honneurs, ni pouvoir à distribuer. Tous sont égaux et le seront toujours, quelle que soit même la différence de mérite personnel ; le gouverneur est le seul qui jouisse d'une autorité.

Conséquemment au principe de J.-J., tous les hommes ici semblables à son homme par excellence sont donc bons et heureux (note de M. de Montagnac, (p. 19-20).

Communauté heureuse donc, sans doute en partie parce qu'elle a souffert de la persécution et compris la leçon du malheur en supprimant tout ce qui permet à l'homme de prendre un avantage de propriété (tout est en commun dans le vallon) ou d'autorité sur les autres hommes. Mais son existence a supposé une transformation dont ni l'histoire ni la science ne peuvent rendre compte.

Du reste si Mosneron réussit à expliquer pourquoi, malgré l'altitude, le vallon jouit d'un climat d'une grande douceur, il ne cherche même pas à donner la raison pour laquelle la foudre ne cause jamais aucun ravage dans ce pays privilégié. Malgré toutes les précisions géographiques, le vallon est à ce point isolé qu'il constitue une île circulaire, à



jamais inaccessible. Mosneron le compare à une de ces îles qui ont été « récemment découvertes » :

Le vallon aérien est pareillement une île ; mais sa position et le fluide qui l'environne, impraticable à l'industrie humaine, la déroberont pour jamais sans doute à toutes les recherches de la curiosité (p. 121) <sup>75</sup>.

Inaccessible, privilégié, heureux et simple, le vallon fait inévitablement penser au paradis terrestre. M. de Montagnac le note dès le début de son séjour :

Je marchais plongé dans les rêveries que m'inspirait la beauté du lieu et ses bons habitants. Ma pensée se reportait à la vallée de Tempé, au paradis terrestre, à cet âge d'or si heureux, l'une des plus belles fictions de la poésie (p. 89) <sup>76</sup>.

C'est bien là que les « fictions poétiques » sont vraies, car il s'agit d'un nouveau paradis, et le vallon et ses habitants nous font remonter aux premiers temps du monde :

Il me semblait être transporté à la création du monde et dans ce lieu de délices où la course du temps n'était marquée que par la variété des plaisirs. Ah, m'écriai-je, voilà le paradis (p. 33).

Les habitants eux-mêmes se comparent aux descendants d'Adam avant le crime de Caïn <sup>77</sup> et se sentent « régénérés ». Le gouverneur déclare :

Ici notre espèce s'est relevée de sa chute originelle ; ici elle a recouvré les avantages qu'elle avait perdus [...] Nous sommes au premier rang des êtres par notre bonheur comme par notre intelligence [...] (p. 34).

Sortie de la « malédiction » divine, c'est « une espèce d'hommes qui se rapproche beaucoup de la nature des anges ». La séparation entre le ciel et la terre qui s'était produite au moment du premier péché est abolie, et le peuple du vallon vit directement sous l'œil de Dieu. Aussi peut-on y rétablir la religion « dans sa pureté primitive ».

## 2. *Un paradis sérieux.*

Malgré la présence d'un « jardin chinois » qui est un lieu privilégié dans le lieu privilégié, et dans lequel le mélange d'ombre et de lumière, les jeux de l'eau, la grotte fermée font invinciblement penser à l'Eden miltonien et aux jardins rêvés par Girardin, nous sommes très loin de l'idylle. Dans un tel cadre, le sérieux domine, et on retrouve le ton religieux et grave du paradis puritain. La prière et les actions de grâces y ont une place importante, et elles se font sous forme de cantiques, auxquels la voix de Dieu vient apporter le concours d'une « belle basse » :

C'était le cantique du soir, chanté en chœur par tous les habitants réunis. Une modulation céleste mariait la voix des hommes de la montagne, naturellement

75. Rappelons que dans sa jeunesse Mosneron souhaitait partir avec le Capitaine Cook.

76. Milton aussi rappelle les paradis antiques à propos de son Eden.

77. Notons la tendance typique du 19<sup>e</sup> siècle à assimiler péché originel et premier meurtre.

forte et harmonieuse, à la voix douce et fraîche de leurs compagnes ; un accident vint encore augmenter la solennité de ce chant religieux. La soirée avait été orageuse, et le tonnerre qui grondait dans le lointain, s'approcha par degrés ; il semblait être l'organe de la Divinité qui applaudissait à l'hommage de ses enfants bien-aimés (p. 32).

La religion tient la première place dans cette communauté, et en organise toute la vie. Le gouvernement est théocratique, mais adapté par la douceur de ses commandements à la douceur édenique :

... c'est de Dieu même qu'émanent toutes les lois : il est présent à toutes les pensées et à toutes les actions. En un mot, c'est le gouvernement théocratique, mais bien différent de celui de Moïse ; car il ne commande ni les sacrifices d'animaux, ni le massacre des hommes — il est aussi doux que l'autre était terrible (p. 10).

Semblables à « une seule famille marchant continuellement sous l'œil de son père céleste », le bonheur que connaissent ces hommes est fait de méditation et de travail. Mosneron n'a pas oublié le travail d'Adam dans le jardin du *Paradis perdu*, et celui du vallon est de même modèle :

Ce travail, entremêlé de sourires, de propos agréables, de chants joyeux, est une image vivante de celui dont s'occupaient nos premiers pères dans leur magnifique jardin, suivant la belle description de Milton (p. 37).

Connaissant un « travail sans fatigue » et un « repos sans oisiveté », ils échappent même à la monotonie, à l'ennui qui guette « la monotone bergerie » du vallon de Tempé. Ce rêve communautaire et paradisiaque unit Rousseau et Milton dans le culte de la vertu et de l'efficacité sociale.

Il connaît aussi son enfer, un enfer tout humain. C'est le monde d'en-bas. Suspendu entre ciel et terre dans le creux de sa montagne, le vallon s'est coupé du reste de la terre, qui représente le monde infernal. Ses habitants ne s'intéressent guère aux nouvelles que Montagnac veut leur donner du pays d'où il vient, et même ils évitent d'en parler, comme ailleurs on évite de parler de ce qui touche aux démons :

J'ai attribué cette indifférence pour le monde intérieur, qui allait quelquefois jusqu'à l'aversion, au souvenir des malheurs qu'y ont essayés leur aïeux [...] Ils l'avaient peint avec des couleurs si noires qu'ils en avaient fait une espèce d'enfer. Telle était la tradition du vallon qui se fortifia encore en vieillissant, de sorte que, dans un ou deux siècles, la terre entière ne sera habitée, selon eux, que par des diables : le vallon aérien sera le seul asile préservé des flammes infernales, où vivront paisiblement quelques élus en attendant leur passage à la vie immortelle de l'empire céleste (p. 26 — c'est M. de Montagnac qui s'exprime).

Il arrive même que ces « diables » les approchent. A l'occasion de la guerre entre les Français et les Espagnols, les soldats viennent se battre jusque sur le flanc de la montagne. Les habitants du vallon sont d'abord lentés de les écraser sous une avalanche de rochers ; puis ils réfléchissent que ces soldats ne sont que des esclaves, et ils essaient de les détourner du combat. Comme ils n'y parviennent pas de façon durable, ils s'en écartent et essaient de s'en désintéresser, mais cet enfer manifeste longtemps sa sourde présence. Il est le rappel des déchainements et des fureurs qui encerclent le vallon heureux. Bien que le récit se détourne de cette guerre voisine, celle-ci a fait sortir les habitants du

vallon de leur isolement. A partir de là, le charme est rompu, le livre se disperse dans des épisodes où on évoque ce que fut la vie dans le monde d'en-bas. La rêverie paradisiaque n'a pas résisté à l'intrusion de l'histoire.

Elle n'est pourtant pas tout à fait absente d'une conception industrielle de l'activité des hommes. Je notais au début de l'étude du *Vallon aérien* la nouveauté qui consiste à faire découvrir par ballon le pays de rêve. C'est également une nouveauté de faire entrer des souvenirs du *Paradis perdu* dans une utopie. Le mythe paradisiaque colore bien la plupart d'entre elles, mais il y a loin du paradis individualiste de Milton à la rêverie communautaire. Il est vrai que Mosneron, en commentant la critique miltonienne des cérémonies religieuses, indique que la religion a essentiellement pour lui une fonction sociale : assimiler, comme il le fait, le loisir laborieux d'Adam au travail joyeux accompli sous l'œil de Dieu par la communauté du vallon — rapprochée par ailleurs d'une société d'abeilles dont on élimine les frelons — tire le sérieux puritain dans un sens qui exalte moins la dignité de l'homme que son industrie. Il n'y a qu'un pas de patriarcal à paternaliste : la rêverie à moitié miltonienne, à moitié rousseauiste de Mosneron est bien près de le franchir.

#### IV. TRADUCTEURS DIVERS

La popularité du poème, qui ne fut jamais si grande que dans les premières années du 19<sup>e</sup> siècle, a amené plusieurs traducteurs <sup>78</sup> à publier à leur tour une version française du *Paradis perdu*. En partie sans doute parce que l'œuvre, dont, après Chateaubriand et Delille, on avait beaucoup parlé, se vendait bien : le *Mercure de France* accuse ouvertement un de ces nouveaux traducteurs, Salgues, de n'avoir publié son livre que pour gagner de l'argent (juin 1807, p. 454). Mais en même temps parce que le *Paradis perdu*, nous l'avons déjà vu, est lié directement à la réaction religieuse du Consulat et de l'Empire.

Tous ces traducteurs soutiennent le trône et l'autel et sont hostiles au républicanisme de Milton. Tous reprochent également au *Paradis perdu* de contenir des passages inacceptables. Le traduire, c'est donc en même temps le modifier. Deloynes d'Autroche fait remarquer que l'intérêt du sujet de l'épopée est si général que l'œuvre appartient à tous, d'autant plus qu'il n'en est point « dont la lecture soit plus capable d'élever les âmes, et de leur inspirer les plus hautes et les plus solides vertus ». En la traduisant en français, on la rend accessible à tous, et en même temps on peut épurer le texte :

La langue anglaise n'est pas très répandue. La langue française au contraire, goûtée à juste titre, et adoptée presque partout, et devant être bientôt celle de toute l'Europe qu'il est permis d'assujettir à son langage est très propre à en donner une connaissance universelle. Mais pour parvenir à ce succès, il fallait

78. Jacques Barthélémy Salgues, le *Paradis perdu*, trad. en prose, Paris, 1807 ; Claude Deloynes d'Autroche, *L'Esprit de Milton* ou traduction en vers français du *Paradis perdu* dégagée des longueurs et superfluités qui déparent ce poème, Orléans, 1808 ; J.-V.-A. Delatour de Pernes, *Le Paradis perdu*, traduit en vers, Paris, 2 vol., 1813.

séparer tout cet alliage terne et impur qui se trouve mêlé à l'or étincelant, et offrir celui-ci dans toute sa pureté (p. viii).

Les armées impériales pourront ainsi faire connaître au reste de l'Europe une version améliorée du poème. Traduire Milton devient une tâche patriotique, et le devoir du traducteur est évidemment de soumettre le texte aux normes françaises.

### 1. *Franciser le poème.*

A tout moment, les traducteurs font la leçon à Milton, et dans tous les domaines. Leurs préfaces et leurs notes sont une première façon de corriger son œuvre. Dans une note sur le passage dans lequel l'ange condamne vigoureusement la guerre (*P.L.*, XI, 635 sq.), Delatour de Pernes estime que Milton

était trop judicieux pour ne pas savoir que les hostilités sont parfois nécessaires, commandées par les circonstances, entreprises pour le bonheur et le salut même des hommes, et avouées par la religion (t. II, p. 348).

Tous réprouvent ses positions politiques. Salgues observe qu'à la différence d'Homère et de Virgile, Milton n'a pas joint à son génie poétique « le mérite des vertus civiques », et Delatour de Pernes explique que si Milton « déclame [...] contre la souveraineté et proclame l'indépendance », c'est qu'il appartenait à la « secte des Puritains, aussi ennemie du trône que de l'autel ». Milton est d'autant plus coupable qu'« il n'ignorait pas [...] ce que prescrivent à cet égard les livres saints, et surtout Saint Paul dont les ouvrages lui étaient si familiers » (t. II, p. 373). Et cette animosité envers l'homme politique rejaillit sur l'image de l'homme privé. Deloynes s'indigne de son immoralité en commentant l'hymne à l'amour conjugal :

C'est moins le sentiment qui [l'] a inspiré à Milton que sa haine contre l'Eglise catholique, et l'envie d'exhaler sa bile contre le célibat ecclésiastique. Aussi tout le morceau est-il empreint d'une teinte acrimonieuse qui contraste bien tristement avec les images gracieuses et tendres que présentait et réclamait la circonstance. Était-ce à l'auteur d'un traité sur le divorce et au tyran de sa maison à préconiser le bonheur des époux, dont il était un si mauvais modèle (p. ii) ?

Mauvais modèle dans sa vie privée, mauvais modèle dans sa vie publique, Milton ne saurait être, malgré son génie, un poète parfait.

Salgues parle avec ironie des inégalités de son poème :

On dit que le génie de Milton était sujet à des éclipses, que, plein de fécondité en hiver, il s'appauvissait en été. Il est à présumer qu'il a composé beaucoup de choses en été (p. iii).

Salgues estime aussi que la version de J. Delille, chez qui « les saisons sont également brillantes », est très supérieure à l'original, et il justifie sa propre traduction par la différence entre prose et vers. Les traducteurs en vers ne le suivent évidemment pas dans cette appréciation. Deloynes lance un véritable défi à Delille et la manière de traduire choisie par Delatour de Pernes montre suffisamment qu'il n'était pas satisfait par celle du poète des *Jardins*. Mais tous s'accordent sur les défauts du



*Paradis perdu*, et ce sont toujours les mêmes passages qui sont critiqués : Pandémonium, digestion des anges, « détails géographiques hérissés de noms barbares », etc. Salgues se réfère expressément à l'*Essai sur la poésie épique*, prenant dans Voltaire les normes du « goût français ».

On retrouve donc dans ces traductions les censures que nous connaissons déjà, et les traducteurs ne les dissimulent pas. Salgues :

J'ai également cherché à rendre supportables des images basses, des idées puériles qu'on a justement reprochées à Milton. Telle est la métamorphose des esprits infernaux en pygmées ; celle de Satan en crapaud et en cormoran. J'ai cru que, dans ce cas, je pouvais, sans manquer à la fidélité, avoir recours aux périphrases et à tous les ménagements de la langue. J'ai rendu la pensée de l'auteur, en évitant tout ce qui pouvait lui donner un caractère burlesque (p. vii).

Dans son titre même, Deloynes indique qu'il a supprimé les « longueurs et superfluités qui déparent ce poème » :

Les gens de goût de toutes les nations, tout en reconnaissant la force et la sublimité du génie de Milton, gémissaient cependant de voir le poème du *Paradis perdu* retardé dans sa marche par des dissertations plus qu'oiseuses, obscurci par un fatras d'érudition indigeste, et flétri en quelque sorte par un mélange absurde de sacré et de profane (p. i et ii).

Seul Delatour de Pernes traduit même ce qu'il désapprouve, quitte à marquer sa désapprobation en note. C'est que, si les jugements de ces traducteurs sur le poème sont très voisins, leurs conceptions de la traduction sont bien différentes.

## 2. Deux traducteurs fantaisistes.

### a. J. B. Salgues.

D'après Salgues, si une traduction en prose doit rester plus fidèle à l'original qu'une traduction en vers, une version trop littérale ne peut toutefois qu'en donner une idée fausse, et il cite à l'appui de son affirmation les passages dans lesquels Voltaire, par une caricature de traduction mot à mot, tente de ridiculiser le poème. Il prend donc le parti de presque tout traduire, mais en l'adaptant aux exigences du goût. Il rejette une « fidélité rigoureuse et presque servile » et reproche à certains traducteurs d'avoir « écrit anglais ou allemand en français ». Salgues refuse, quant à lui, de « dénaturer » la physionomie de notre langue.

Il affirme vouloir conserver les « images fortes et hardies » de l'original, et souligne dans sa préface qu'il a osé traduire littéralement les « ténèbres visibles », car, dit-il, c'était le seul moyen de rendre la pensée du poète. Il se montre fier, également, d'avoir risqué, après Delille, le mot « couver » pour traduire la comparaison du début du poème qui évoque l'Esprit Saint « couvant » l'abîme. Mais cet effort pour retrouver l'énergie de son modèle ne s'exerce que pour quelques images ou expressions. La plupart du temps Salgues traduit avec une certaine sobriété, sans doute, mais aussi avec quelque désinvolture. On en jugera par sa version des premiers vers du poème :

Fille auguste du Ciel, qui sur les sommets mystérieux de l'Oreb ou du Sinaï inspiras le berger législateur lorsqu'il apprit, à la nation choisie, comment le Ciel et la Terre sortirent, avec les siècles, des abîmes du chaos, Muse, chante la désobéissance du premier homme et les fruits de l'arbre fatal sur lequel il osa porter une main téméraire (p. 1).

On voit mal ce qui peut justifier un tel bouleversement du texte anglais, sinon le désir de traduire vite et sans grand effort. La liberté du traducteur devient ici prétexte à la facilité.

Assez curieusement, les douze chants de l'épopée sont, dans la version de Salgues, devenus treize. L'auteur explique que le Chant II lui a paru contenir deux actions distinctes, et qu'il l'a donc coupé en deux. Il ajoute :

Comme la lecture suivie de Milton est souvent pénible et fatigante, malgré ses beautés, j'ai pensé que je pouvais sans inconvénient ménager une nouveau repos aux lecteurs (p. xvi).

Il se justifie enfin par l'exemple de Milton lui-même, dont « tout le monde sait », explique-t-il, qu'il avait d'abord publié son poème en onze (sic) chants, et qu'il divisa le dernier en deux. Cette anecdote nous montre suffisamment le sérieux du travail de Salgues, dont la traduction, malgré, semble-t-il, le patronage de Legouvé, fut accueillie fraîchement<sup>79</sup> et n'eut aucun succès.

#### b. Deloynes d'Autroche.

Je passerai encore plus vite sur la traduction de Deloynes d'Autroche. Malgré le défi lancé à Delille, l'extrême médiocrité de son travail fit qu'il passa, presque inaperçu. Sa version rappelle par certains côtés celle de l'abbé Leroy : comme Leroy, Deloynes ne traduit que ce qui lui plaît, et comme celle du curé rouennais, elle est avant tout faite pour des raisons d'apologétique. J'ai indiqué plus haut toutes les réserves que le traducteur fait sur la personne de Milton. Aussi n'hésite-t-il pas à corriger son poème. Le passage du Chant XI dans lequel Michel montre à Adam l'ensemble de l'univers qui s'étend à ses pieds (*P.L.*, IX, 384-411) et les différents pays qui constitueront le monde, ne satisfait pas Deloynes. Il reproche à Milton de « faire étalage d'une érudition indigeste » et d'avoir oublié, par contre, des villes renommées. Il le blâme surtout d'être passé trop vite sur Rome, et ajoute :

Nous nous sommes efforcés de réparer cette inadvertance de Milton, et nous avons substitué une trentaine de vers à pareil nombre des siens. Nous avons cru devoir développer plus le tableau de Rome, que nomme seulement notre auteur, et terminer par un trait saillant sur Rome chrétienne. Quelques critiques diront peut-être que Milton, avec son caractère haineux et emporté contre Rome, ne se serait jamais permis un tel éloge, et qu'ainsi je lui prête dans son ouvrage des expressions contraires à ses sentiments. Si cela était, quoiqu'on pût le contester, je revendique alors le passage, opposé peut-être à l'esprit de Milton individu, mais non pas à l'esprit de son poème religieux et chrétien (p. 279).

Ce travail d'élagage, et les transformations du texte sont destinés à faire de l'épopée de Milton un parfait poème catholique. Deloynes souligne

79. Cf. *Mercur de France*, juin 1807.

cette intention en s'en prenant plusieurs fois dans ses notes aux esprits forts et « philosophes incroyants ».

A ces préoccupations générales, le traducteur en joint de plus personnelles, et ce n'est pas toujours pour des raisons d'orthodoxie qu'il modifie le texte anglais. Ainsi au Chant XI, quand Michel fait voir à Adam les maladies qui seront la conséquence du péché, il considère que la liste est incomplète :

Il doit paraître étonnant que dans l'énumération de tant de maladies, Milton ait oublié la goutte dont il était martyr. Son traducteur, qui la connaît aussi, n'a pas cru devoir l'omettre, et lui a conservé soigneusement l'épithète « nodosa », par laquelle les anciens la caractérisaient (p. 282).

Ailleurs, il reproche à Milton d'avoir, dans l'énumération des animaux créés, omis le chien « cet ami si constant de l'homme », et le cheval « ce compagnon docile et brillant de ses entreprises et de sa gloire ». Bref, Deloynes prend le *Paradis perdu* comme prétexte pour un exercice littéraire dans lequel il exprime ses croyances ou ses humeurs.

Inutile donc d'examiner plus avant la traduction de quelqu'un que rien ne dispose à comprendre si peu que ce soit le poème anglais. De cette incompréhension je ne prendrai qu'un exemple : il s'agit de la fin du poème. Deloynes, qui veut terminer sur le mot Providence, ne traduit pas les deux derniers vers du poème et s'en explique ainsi :

Nous avons dû finir par ce trait consolant pour nos premiers parents et pour les lecteurs du *Paradis perdu*. Il est étonnant que Milton n'ait pas senti qu'il fallait s'arrêter là, et qu'il ait ajouté deux vers d'une teinte affligeante et douloureuse. C'est mal terminer et manquer aux règles de l'art (p. 314).

Je n'ai pas, je crois, besoin d'en citer davantage.

### 3. Les traductions de style Empire.

#### a. Parseval-Grandmaison.

Perseval-Grandmaison n'est pas à proprement dire un traducteur du *Paradis perdu*, mais dans une œuvre assez curieuse intitulée *Les amours épiques* (1804), il fait comparaître, dans de vagues Champs Elysées, les principaux poètes épiques, Homère, le Tasse, l'Arioste, Milton, Virgile, Camoëns<sup>80</sup>. Chacun est censé réciter un épisode amoureux de son épopée, et c'est évidemment le Chant IV du *Paradis perdu* qu'imité à cette occasion Parseval. Imitation plus que traduction : comme presque toujours quand il s'agit d'une mise en alexandrins, beaucoup de libertés sont prises avec l'original, et de plus, comme le chant est ôté de son contexte, Parseval a cru devoir y apporter une modification de taille : il en supprime tout ce qui concerne Satan. Il ne reste donc que la description du jardin, du couple et de ses amours.

Avant de lui donner la parole, Parseval présente l'auteur. Voici le portrait de Milton :

80. On remarquera la ressemblance avec la liste faite par Voltaire, mais aussi l'absence du même Voltaire.

Mais quel est ce vieillard dont le front élevé  
 Offre un grand caractère en ses replis gravé ?  
 Qu'il est noble, ce front que le génie inspire,  
 Où d'une âme de fer l'expression respire !  
 C'est Milton, c'est lui-même : il fut en Albion  
 La source d'où jaillit la noble fiction ;  
 Il s'élance du haut de ses pensées sublimes,  
 S'ouvre un monde idéal, s'en creuse les abîmes,  
 Comme un fleuve s'étend, roule et plonge ses flots  
 Aux gouffres de l'Enfer, aux gouffres du chaos,  
 Remonte vers l'Eden, s'y plait et s'y repose,  
 Y nourrit la verdure et les bosquets de rose,  
 Et cet amour divin, l'amour religieux  
 Vierge comme la terre et pur comme les cieux ;  
 Tel il se développe, et déroulant ses ondes,  
 En son cours poétique embrasse tous les mondes.

(P. 4-5.)

Cet éloge du génie miltonien fait penser au passage de l'*Imagination* dans lequel Delille, dont Parseval est un admirateur, célèbre aussi l'ampleur de la poésie de Milton<sup>81</sup>. Mais dans le texte de Parseval, ce n'est pas l'image du vol, mais celle du fleuve impétueux qui domine l'évocation des différents aspects du poème. Plus que l'envergure de l'imagination, c'est l'énergie qui retient Parseval, et il en cherche l'équivalent par une vigoureuse sobriété<sup>82</sup>.

Voici comment il présente Adam et Eve :

Debout, levant au ciel leurs fronts nobles, sercins,  
 Et de ce lieu superbe augustes souverains ;  
 Nus, il étaient couverts d'un voile de décence ;  
 Ils brillaient de fierté, d'honneur et d'innocence ;  
 Rois paisibles du monde, en leur regard altier,  
 En leurs sublimes traits Dieu s'est peint tout entier ;  
 Tout ce qu'on doit aimer, et tout ce qu'on révère  
 Raison, vertu, sagesse et piété sévère,  
 La piété, ce don, ce pur encens du cœur,  
 Que l'homme en sujet libre adresse à son auteur ;  
 La vérité, l'honneur, l'amour, l'intelligence,  
 Brillent dans tous leurs traits, et marquent leur puissance.

(P. 93.)

Dans la traduction du même passage par Delille, l'accent est mis plus sur la piété comme signe de soumission que sur la liberté de l'homme. Dieu est son « maître », et le couple doit d'abord lui obéir :

Il l'adorent en père et l'honorent en roi

Chez Parseval, les « rois » sont seulement Adam et Eve. Et, discrètement,

81. J'ai cité ce texte p. 509.

82. A propos d'un concours de traducteurs instauré par le *Mercur de France* en 1807 pour un fragment du neuvième Chant du *Paradis perdu*, j'avais déjà noté cette opposition entre Delille et Parseval. Cf. J. Gillet, « Remarques sur un concours entre traducteurs de Milton sous l'Empire », in le *Paradis perdu* de J. Blondel, p. 203 sq. Je ne reprends pas ici l'étude de cet épisode courtoise Delille, Parseval-Grandmaison et Legouvé, mais je dois signaler que je ne suis plus en accord avec un point de ma conclusion : je ne dirais plus maintenant que « la discussion du poème se situe sur un plan uniquement esthétique ».



en mettant en valeur le « debout » que Delille avait omis, comme il avait omis la liberté que Parseval rétablit (« sujet libre »), celui-ci s'oppose au ton monarchiste et légitimiste de son prédécesseur. Son effort vers une énergique sobriété n'a donc pas seulement une signification esthétique, et le portrait austère et puissant du couple paradisiaque prend une claire signification idéologique.

Comme dans un tableau de Girodet, une pointe de romantisme vient colorer cette austérité voulue. Voici la tombée de la nuit sur le jardin d'Eden :

La lune, s'entourant de sa cour étoilée,  
Mystérieuse encore, et doucement voilée,  
Dans sa majesté calme en reine s'avavançait ;  
De moment en moment son front s'éclaircissait,  
Et dissipant enfin les nuages funèbres,  
De sa blanche lumière argentait les ténèbres..

(P. 105.)

Les « nuages funèbres » — assez curieux dans le jardin d'Eden — insistent sur l'effet de contraste ; la nuit y prend une nuance légèrement inquiétante. C'est le clair-obscur intégré au style néo-classique, et Parseval donne à la description du jardin d'Eden un visible style Empire.

#### b. Delatour de Pernes.

Cette traduction, parue en 1813, manifeste dans sa présentation même le parti pris de sobriété de son auteur. Celui-ci ne s'explique pas sur ses intentions, et si ses notes, comme je l'ai signalé plus haut, désapprouvent certains aspects du poème, il n'insiste pas, et se retranche derrière la neutralité du traducteur. Neutralité est du reste le premier mot qui vient à l'esprit à la lecture de cette traduction. Delatour de Pernes cherche visiblement à intervenir le moins possible et à présenter une version en vers qui ne soit pas une imitation, mais une traduction assez fidèle. Aucun traducteur en vers avant lui ne s'était cru obligé de suivre l'anglais de près. Delatour essaie de le faire. On est surpris de trouver « greater man » traduit par « homme plus grand », « Things unattempted yet in prose or rhyme » par

les faits les plus sublimes  
Que nul autre ait décrits dans sa prose ou ses rimes.

Même le fameux « darkness visible » est traduit par « une visible nuit ». L'effort de précision est évident.

Malheureusement Delatour de Pernes n'a pas un grand talent de versificateur. Son effort de rigueur et de sobriété ne le fait pas sortir des sujétions de l'alexandrin néo-classique. Voici sa traduction d'un passage sur lequel, depuis Voltaire, beaucoup se sont essayés, l'apostrophe de Satan au Soleil. Je ne cite que le début :

O toi qui par ton rang et ta clarté féconde  
Parais l'unique roi, le dieu du nouveau monde,  
Astre qui fais pâlir tous les flambeaux des cieux,  
Soleil, en te nommant, je déteste tes feux.  
5 Ton éclat importun rappelle à ma mémoire

De mon premier état la splendeur et la gloire  
 Que tu vis s'éclipser quand mon ambition  
 Arbora l'étendard de la rébellion,  
 Contre le roi du ciel me fit prendre les armes,  
 10 Et me précipita dans ce séjour de larmes.

(P. 89.)

Dans une note commentant ce passage, Delatour rappelle la traduction de Voltaire, qu'il considère comme « plus élégante que fidèle, et peu conforme à l'esprit de Milton ». C'est donc qu'il s'efforce d'être fidèle et proche du texte anglais. Et il est bien exact qu'il le suit d'assez près. Mais la banalité des rimes et des expressions font perdre une bonne partie de la véhémence du Satan miltonien. Une périphrase comme « les flambeaux des cieux », un vers-cheville comme le huitième, qui ne correspond à rien dans l'anglais, enfin le dernier alexandrin, très faible et inexact (pour traduire « Till Pride and worse Ambition threw me down »), tout cela ne fait qu'un morceau de vers médiocre, sans rapport avec la poésie anglaise dont il veut être l'équivalent.

Fût-il meilleur versificateur, l'instrument dont il se sert empêcherait néanmoins Delatour de donner une traduction vraiment satisfaisante. Notons que, du cinquième au huitième vers, il n'a mis aucun signe de ponctuation et a utilisé inversions et rejets, sans doute pour essayer de reproduire le mouvement tourmenté de l'anglais. Mais cette tentative se brise sur la rime, qui arrête et limite inexorablement chaque vers. Je ne reviens pas ici sur ce que j'ai dit par ailleurs de l'incompatibilité entre l'alexandrin classique et la poésie du *Paradis perdu*, mais signale simplement la confirmation qu'en donne l'échec de Delatour de Pernes. Pourtant malgré cet échec, une telle traduction est beaucoup plus estimable que celles de Salgues ou de Deloynes. Delatour s'est attaqué de front aux difficultés, il est parvenu à une sobriété qui, pour la première fois dans les traductions en vers, rompt avec l'amplification oratoire ou les grâces affectées. A la différence de Parseval-Grandmaison qui n'avait donné qu'une courte et libre imitation, il présente dans le même style Empire une véritable traduction, et ne serait-ce que pour cette particularité, son travail vaut d'être retenu.

### *Conclusion.*

Dans un de ses contes, Villiers de l'Isle Adam, se livrant à une réflexion sur la gloire, oppose celle de Milton à celle de Scribe. Il lui semble qu'entendre prononcer le nom seulement de Milton fait naître quelques idées confuses chez ceux mêmes (cent quatre-vingt-dix-huit personnes sur deux cents selon lui) qui ne l'ont jamais lu, et cela lui paraît être le signe de la consécration :

En un mot, l'impression que laissent les vers, même inconnus, de Milton étant passée dans le nom même de leur auteur, ce sera, ici pour les auditeurs, comme s'ils avaient lu Milton. En effet la littérature proprement dite n'existant pas plus que l'Espace pur, ce que l'on se rappelle d'un grand poète, c'est l'impression dite de sublimité qu'il nous a laissée, par et à travers son œuvre, plutôt que l'œuvre elle-même, et cette impression, sous le voile des langages humains, pénètre les

traductions les plus vulgaires. Lorsque ce phénomène est formellement constaté à propos d'une œuvre, le résultat de la constatation s'appelle LA GLOIRE<sup>83</sup>.

C'est déjà en partie vrai sous l'Empire : le *Paradis perdu* est culturellement assimilé, et le nom de Milton alors aussi familier que celui de n'importe quel auteur français.

Cependant, si même le public de l'Opéra-Comique est capable de saisir des allusions au poème, combien l'ont-ils vraiment lu ? L'accoutumance à l'œuvre s'est faite à travers quelques idées reçues qui reviennent toujours à son propos. Comme si même ses commentateurs n'avaient, dans certains cas, regardé qu'un petit nombre de passages ressassés. La multiplication des traductions semble montrer que l'œuvre trouve pourtant des lecteurs. Mais les traductions se heurtent toujours aux mêmes difficultés, aux mêmes barrières, et elles nous laissent sur une impression de piétinement critique, comme si l'épopée était figée dans une gloire un peu distante.

Cette impression n'est pourtant pas entièrement exacte. Car si la popularité du *Paradis perdu* sous l'Empire ne s'accompagne ni d'un renouvellement critique important, ni d'une traduction qui s'impose vraiment, il n'en reste pas moins vrai que l'épopée et son auteur soulèvent des passions politiques autant que littéraires. On retrouve les thèmes critiques du siècle précédent, mais ordonnées selon des lignes de force différentes. Dans des commentaires très marqués par des préoccupations politiques et religieuses, les divergences deviennent particulièrement nettes. La bourgeoisie impériale, dont Mosneron ou Parseval-Grandmaison sont très représentatifs, continue d'être apparemment sensible à l'énergie du poème ; mais alors qu'avant la Révolution, on était attiré par le côté un peu sauvage qu'on trouvait dans cette force, les hommes qui, sous l'Empire, consolident les positions acquises compriment cette énergie dans les contraintes néo-classiques, et, au fond, elle ne signifie plus grand-chose<sup>84</sup>. Les monarchistes, au contraire, qui regrettent l'ordre d'autrefois, renouent avec une critique catholique à la manière de Louis Racine (c'est le seul moment où l'œuvre de celui-ci n'est pas oubliée), mais rajeunie par le souvenir des persécutions et la nostalgie de ce qui a été perdu. Cette direction va se montrer plus féconde que la précédente sous la Restauration, mais vers 1800 la force du souvenir révolutionnaire amène de telles distorsions dans la lecture du poème que si celles-ci nous renseignent sur le climat de l'époque, les interprétations du poème qu'elles font naître sont plus curieuses que riches.

Il en est de même des résonances imaginaires qu'éveillent les mythes miltoniens : les mythologies qui s'esquissent autour du poème, historiquement intéressantes (la liaison révolutionnaire - démon va peser lourd dans l'imagerie collective du 19<sup>e</sup> siècle), subissent trop la pression de l'événement et en sont une transposition trop directe. Les rêves les plus attachants ne sont pas ceux qui traduisent la répercussion immé-

83. *La machine à Gloire*, in *Œuvres*, Club français du livre, p. 67.

84. Sur ce point encore, on pourrait citer Villiers, pour qui le bourgeois positiviste est incapable de rien comprendre à Milton.

diate de ce qui nous est arrivé. Il en est de même en littérature : ce qui est élaboré sous le choc immédiat de l'expérience révolutionnaire paraît d'un didactisme et d'un symbolisme bien plats. L'épopée romantique reprendra les éléments de cette mythologie qui se cherche, et avec plus de recul lui donnera une richesse imaginaire que l'Empire n'a pas pu encore dégager.

Chateaubriand doit en partie à toute cette fermentation l'originalité de sa réflexion et de sa rêverie sur le *Paradis perdu*. Mais il lui faudra toute une vie pour se créer sa vision personnelle de Milton et de son œuvre. C'est ce cheminement que nous allons tenter de retracer maintenant.



## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

## TEXTE

- DELILLE, Jacques : *Œuvres Complètes*, éd. Michaud, Paris, 1818-1820, 17 vol. in-8°.  
*Le Paradis perdu*, Paris, 1805, 3 vol. in-18.  
*Le Départ d'Eden*, Paris, 1816, in-12.  
*La Pitié*, Paris, 1803, in-8°, devient  
*Le Malheur et la Pitié*, Brunswick, 1804, in-8°.
- MOSNERON de LAUNAY, baron Jean-Baptiste : *Le Paradis perdu*, traduction nouvelle, Paris, 1786, 3 vol. in-18.  
*Id.*, Seconde édition, revue et corrigée, augmentée de plusieurs notes et d'un précis de la vie de l'auteur, Paris, 1788, 2 vol. in-8°.  
*Id.*, Seconde édition, revue et corrigée, précédée de la vie de J. Milton, et suivie de remarques, Paris, 1804 ; avec l'anglais en regard de la traduction : 2 vol. in-12 ; traduction seule : 1 vol. in-12.  
*Id.*, Quatrième édition, revue et corrigée avec le plus grand soin, précédée de la vie de J. Milton, Paris, 1811, in-12.  
*Vie du législateur des Chrétiens*, sans lacunes ni miracles, Paris, 1803, in-8°, qui devient, avec des modifications :  
*Memnon ou le jeune Israélite*, Paris, 1806, in-8°.  
*Le Vallon aérien*, ou la relation du voyage d'un aéronaute dans un pays inconnu, Paris, 1810, in-12.  
« Des langues, de leur influence sur la société, et de deux hommes remarquables par leur bizarre destinée, leurs talents et leurs infortunes », in *Lycée Armoricain*, t. V, Nantes, 1825, p. 471-504.
- PARNY, Evariste-Désiré de Forges, chevalier de : *La Guerre des Dieux*, Paris, 1799, in-12.  
*Le Paradis perdu*, dans le *Portefeuille volé*, Paris, 1805, in-12.  
*Œuvres complètes*, Paris, 1808, 5 vol. in-18.
- PARSEVAL - GRANDMAISON : *Les amours épiques*, poème en 6 chants, Paris, 1804, in-12.
- STAEL, Germaine Necker, Mme de : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, 1818, 2 vol. in-8°.  
*De l'esprit des traductions*, dans *Œuvres complètes*, t. XVII, p. 387-399, Paris, 1820-21, in-8°.  
*De l'Allemagne*, 4 vol., édité par la Comtesse Jean de Pange, Collection « les Grands Ecrivains de la France », Paris, Hachette, 1958-59.

## ETUDES

- BABOIS, Caroline : Etude de la traduction Mosneron du *Paradis perdu* de Milton, Mémoire de maîtrise, sous la direction de M. le Professeur Jacques Voisine, présenté à l'Université de Paris-IV en 1970 (dactylographié).

- BALDENSBERGER, F., : « L'Emigration de J. Delille », in *R.H.L.F.*, 1911, p. 71-102.  
*Le Mouvement des idées dans l'Emigration française*, Paris, 1924, 2 vol. in-8°.
- BARQUISSAU, Raphaël : *Les Poètes créoles au 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1949, in-8°.
- CHAIGNEAU, S. : *Un exemple de mobilité sociale dans le monde de l'armement nantais au 18<sup>e</sup> siècle : les Mosneron*. Mémoire pour le D.E.S., dirigé par M. le Professeur Corvisier à la Faculté des Lettres de Nantes, 1967 (dactylographié).
- EHRARD Jean : « Modernité du nouveau Virgile », in *Delille est-il mort ? op. cit.*, p. 201-211.
- ESCARPIT, Robert : *L'Angleterre dans l'œuvre de Madame de Staël*, Paris, 1954, in-8°.
- REDMAN, Harry, Jr. : Albert Joseph Ulpian Hennet, early Franch Mil-tonist », in *Romance Notes*, vol. I, no. 2, 1960.
- TODD, Christopher : *Voltaire's Disciple : Jean-François de La Harpe*, Londres, 1972, in-8°.

## CHATEAUBRIAND ET MILTON

*Introduction : Le jeune royaliste et le poète républicain.*

Il est très probable que le jeune Chateaubriand, qui admire passionnément les grands écrivains de son époque et qui parvient en 1787 à faire publier « à force d'intrigues et de soucis » M.O.-T., I, 134)<sup>1</sup> une idylle dans l'*Almanach des Muses*, a entendu parler du *Paradis perdu* bien avant son exil en Angleterre, mais il ne nous en a rien dit. Il nous informe en revanche qu'il méditait vers 1790-92, avant son voyage au Nouveau Monde, un roman ou une épopée à sujet américain, et il est difficilement concevable qu'un jeune homme féru de littérature et songeant à un tel projet ait ignoré Milton. Mais c'est en Angleterre qu'il lut le poème dans le texte, et découvrit véritablement le *Paradis perdu* et l'ensemble de l'œuvre du poète. A Londres, pour tenter de gagner sa vie dans des besognes de fortune, il « traduisit quelques vers de Milton » (E.L.A., p. 793) et il discutait son œuvre avec Fontanes :

Nous dinions souvent dans quelque taverne solitaire à Chelsea, sur la Tamise, en parlant de Milton et de Shakespeare : ils avaient vu ce que nous voyions ; ils s'étaient assis, comme nous, au bord de ce fleuve, pour nous fleuve étranger, pour eux fleuve de la patrie (M.O.-T., I, 393).

Dans la grande méditation nocturne de Westminster (M.O.-T., I, 355), on retrouve la présence de Milton, seul poète nommé. Chateaubriand n'a pas attendu sa « conversion » pour connaître et apprécier l'épopée chrétienne, et être attiré par son auteur. Mais le dialogue avec Milton s'est instauré dans l'ombre de la Révolution. Quand, en 1797, dans le poème *Milton et Davenant*<sup>2</sup>, il évoque la figure du poète anglais, l'image qu'il en présente apparaît, dans sa complexité, entièrement liée au contexte révolutionnaire.

Au début du poème une assimilation complète est faite entre les révolutions anglaise et française : même régicide, mêmes « lois qu'on appelait révolutionnaires », même confiscations des biens :

1. Les *Mémoires d'Outre-Tombe* (M.O.-T.) sont citées dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (2 vol., Paris 1966). *Atala*, les *Martyrs*, les *Natchez* et le *Voyage en Amérique* dans l'édition des *Œuvres romanesques et voyages* (Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., Paris 1969). Les autres œuvres, sauf indication contraire, dans l'édition Garnier des *Œuvres complètes* (12 vol., Paris 1861). Le titre *Essai sur la littérature anglaise* est abrégé en E.L.A.

2. In *Poésies diverses*, O.C., édition Garnier, t. III, p. 549 sq.

C'était la France enfin sous la Convention.  
(P. 549.)

Milton est d'abord décrit comme presque égaré parmi les « suivants de l'étendard du crime » :

L'Angleterre voyait un homme magnanime :  
Milton, le grand Milton (pleurons sur les humains).  
Prodiguait son génie à de sots puritains.  
(P. 549.)

Mais à cette image du génie égaré par faiblesse humaine et goût de « l'indépendance » se substitue bientôt une autre, celle d'un membre de tribunal révolutionnaire : devant le « terrible » Milton, animé par un « zèle cruel », on amène,

Un matin que du sang il avait appétence.  
(P. 550.)

un jeune royaliste, et il interroge cette victime avec sévérité. Cette scène appartient évidemment plus à l'imagerie française contre-révolutionnaire qu'à l'histoire anglaise.

Dans cette rencontre imaginaire, derrière la figure du poète puritain se profile celle d'un sanguinaire bourreau de la Terreur. Et le Davenant que dépeint Chateaubriand n'a guère que le nom du poète lauréat : il est facile d'y reconnaître Chateaubriand lui-même :

Un homme jeune encor, mais dont le front pâli  
Est prématurément par le chagrin vieilli...  
(P. 550.)

C'est exactement ainsi que Chateaubriand se voit, sous les traits d'Alcée, dans un poème daté de la même année, le front ridé et les cheveux blanchis. Il nous dit, du reste, dans ses *Mémoires*, qu'il se croyait alors sur le point de mourir. Davenant n'est qu'une image de lui-même, et la rencontre du jeune royaliste et de son ennemi et frère en poésie a des prolongements inattendus.

La réconciliation des deux adversaires se fait sous le signe de la littérature. A peine entend-il le nom de Davenant que l'attitude de Milton change complètement, et quand il est certain d'avoir affaire au poète, le cruel révolutionnaire devient un amical complice en poésie. La voix qui était celle d'un juge sans pitié se transforme en celle du poète inspiré. Il parle alors à Davenant

...de cette voix, de ce ton inspiré  
Qui d'Eve raconta les amours ineffables...  
(P. 550.)

La poésie est pour lui au-dessus de la mêlée, et il parle avec mépris de son activité révolutionnaire :

Eh ! Qu'importe d'un Pym la vulgaire querelle ?  
La mort frappe au hasard les princes, les sujets ;  
Mais les beaux vers, voilà ce qui ne meurt jamais,  
Soit qu'on chante le peuple ou le tyran injuste...



Au nom de cette fraternité poétique, Milton sauve Davenant en mentant aux soldats, « horde jacobine » qu'il méprise assez pour les éconduire avec « un peu d'or ». Puis, dans la solitude de son cabinet de travail, il offre à Davenant un déjeuner de lettrés indifférents aux affaires du temps. Le poète

Sème le déjeuner d'agréables propos :  
De politique point, mais beaucoup de critiques  
Sur l'esprit des latins et les grâces attiques.  
(P. 551.)

Pas de poésie religieuse dans cette conversation : on y voit un Milton courtois et raffiné, plus tourné vers l'antiquité païenne que vers la Bible.

Au moment de la Restauration, c'est au tour de Milton d'être en danger. Chateaubriand le décrit caché chez lui, en proie à une sombre méditation :

De son sort une nuit il pesait l'inconstance :  
D'une lampe empruntée à la tombe des morts  
La lueur pâlisante éclairait ses remords.

Davenant vient le sauver, dans une scène très mélodramatique : le royaliste laisse croire un moment au vieux poète (pour le punir de sa politique ?) qu'il vient le chercher pour le faire exécuter, puis le poème se termine dans l'émotion et l'allégresse générale :

... Qu'on se figure  
Les transports que causa la touchante aventure,  
Combien furent de pleurs dans Londres répandus  
Pour les talents sauvés et les bienfaits rendus !  
(P. 552.)

Le cauchemar s'est transformé en rêve idyllique. A propos de *Milton fait historique*, j'indiquais qu'en choisissant comme sujet d'opéra-comique l'intervention de Davenant en faveur de Milton, les auteurs se pliaient au désir de la politique consulaire et impériale cherchant à réconcilier royalistes et révolutionnaires. Pour Chateaubriand, la fin heureuse de son poème, dans lequel chacun se voit rendre ce qui lui appartient, suggère plutôt un rêve de restauration monarchique.

Il est clair que Chateaubriand ne se soucie ni d'exactitude<sup>3</sup> ni même de vraisemblance historique. Aucun biographe, même hostile, n'a jamais transformé le poète en un féroce commissaire de la révolution, ni n'aurait eu à l'idée de lui faire réciter en 1650 un chœur du *Samson Agonistes*. Tout le poème est une construction fictive qui oppose à un imaginaire Chateaubriand un Milton imaginaire. Par son auteur, Milton, poète humaniste plus que poète chrétien (rien de dévot dans sa conversation ni dans son comportement) soulève d'abord le problème de rapports entre la poésie et la politique en période révolutionnaire.

Si le rôle de Milton dans la révolution puritaine est mis en avant d'une manière si caricaturale, ce rôle est entièrement séparé de son activité poétique, et même opposé à celle-ci. Il faut le hasard de l'arrestation de Davenant pour qu'il y ait interférence des deux. Le poète Milton

3. Sur l'origine de l'anecdote, voir Chapitre V, p. 225.

n'est pas le même homme que le révolutionnaire Milton, et le premier semble même mépriser le second. La transformation de l'un en l'autre apparaît comme un coup de théâtre : au cauchemar du début — le jeune royaliste usé de chagrins, traîné devant l'ogre républicain assoiffé de sang — succède un rêve rose, par le même miracle qui transforme Milton, et ce miracle, c'est la victoire de la poésie sur la politique. Mais pas n'importe quelle victoire. Quand Milton sauve Davenant, il le fait clandestinement, à l'insu de la populace déchainée. Quand Davenant rend à Milton son bienfait, tout Londres pleure d'émotion et de bonheur. Milton par son acte se montre supérieur à ceux avec qui il s'est allié. Davenant est comme les autres royalistes, et tous l'approuvent. Pour Milton, gracier Davenant était s'opposer au jacobinisme dominant, tandis que l'intervention de Davenant est en accord avec la monarchie retrouvée. La poésie ne peut vraiment triompher que par la restauration.

Au début donc, Milton est pour Chateaubriand une figure politique. Quelques années plus tard, dans le *Génie*, il va laisser de côté cet aspect du poète, et séparer le plus possible l'homme et l'œuvre. Dans le *Génie*, le *Paradis perdu* est surtout devenu argument pour une démonstration à la fois politique et religieuse, et Chateaubriand donne à cette époque de la critique miltonienne le ton que nous avons dit au chapitre précédent. Mais en même temps, ce poème que nous venons d'analyser montre bien que ce qui le retient dans Milton est plus profond, et cet attachement va s'exprimer d'abord par son interprétation de la mythologie de l'épopée. Moins dans les *Martyrs*, tout imprégnés de préoccupations immédiates, que dans les *Natchez*. Dans cette œuvre plus secrète, la mythologie miltonienne se combine à sa mythologie personnelle d'une manière plus complexe. Et on sait combien est complexe également l'attitude de Chateaubriand en face de la Révolution, et le mélange de fascination et de répulsion qu'elle comporte. Les hommes qui ont le plus retenu Chateaubriand étaient au départ des adversaires. Dans la fraternité de la grandeur, de la solitude, et de la défense de la liberté, il réussira peu à peu une conciliation presque totale avec Milton. C'est cet itinéraire que je vais tenter de suivre.

## I. SOUS LE CONSULAT ET L'EMPIRE

### A. Le « *Paradis perdu* » dans le « *Génie du christianisme* ».

#### 1. Situation de la critique de Chateaubriand dans le « *Génie* ».

Le *Génie du christianisme* fait au *Paradis perdu* une place de choix. Chateaubriand le prend comme exemple privilégié pour sa démonstration des ressources poétiques de la religion chrétienne.

Quand le christianisme n'aurait donné à la poésie que le *Paradis perdu* ; quand son génie n'aurait inspiré ni la *Jérusalem délivrée*, ni *Polyeucte*, ni *Ester*, ni *Athalie*, ni *Zaïre*, ni *Alzire*, on pourrait encore soutenir qu'il est favorable aux muses (*Génie*, p. 153).

Il se réfère au *Paradis perdu* comme à une œuvre aussi familière à son lecteur que les poèmes d'Homère et de Virgile. En même temps il propose une nouvelle manière de lire l'épopée miltonienne : il veut à la

fois se délivrer du formalisme néo-classique et opposer une attitude critique ouverte et généreuse à l'ironie et aux refus des voltairiens. Citant plus qu'il ne commente, il essaie de faire sentir les beautés que le poème doit à la foi chrétienne. A un moment où il est surtout question de plier l'œuvre aux exigences du « goût français », il propose une lecture du *Paradis perdu* qui essaie de mettre au second plan les vieilles réserves classiques. Si le poème anglais a connu sous l'Empire le renouveau d'intérêt que nous avons constaté, le *Génie* en fut en bonne partie la cause. Et on sait l'importance qu'a eu, pour les romantiques du Cénacle, le livre de Chateaubriand.

Ce n'est pourtant pas une étude d'ensemble de l'épopée qu'il faut chercher dans ce livre. Chateaubriand en cite plusieurs longs passages dont il souligne l'intérêt, sans en approfondir l'analyse. De plus, ces citations interviennent toujours à l'appui d'une démonstration à laquelle la beauté du *Paradis perdu* n'apporte qu'un argument parmi d'autres. Le poème est examiné tantôt pour comparer les personnages chrétiens à ceux de l'antiquité, ou encore cité comme preuve de la supériorité du merveilleux chrétien. De cette suite d'observations éparses, il est difficile de dégager une lecture cohérente de l'œuvre. Le manque de rigueur, le côté hâtif et un peu décousu du *Génie* ont été souvent remarqués : la critique miltonienne n'y fait pas exception.

Mais il y a plus sérieux : dans la mesure où le *Génie* est un ouvrage de circonstance et même de propagande, les intentions de Chateaubriand nuisent à la compréhension du *Paradis perdu*. C'est sans doute une ironie de l'histoire que le poème d'un adversaire acharné du papisme serve à un plaidoyer destiné à contribuer au rétablissement de la religion catholique et romaine. Dans l'incessante assimilation du christianisme au catholicisme, une certaine imprécision est bien utile à l'auteur. « C'est de la beauté, et non de la vérité qu'on cherchera dans son ouvrage », affirmait Joubert. En ce qui concerne le *Paradis perdu*, il arrive que Chateaubriand fasse bon marché de la vérité.

Il est évident aussi que son livre est pris dans ce climat politique dont nous avons déjà examiné les conséquences sur la critique de Milton. Pendant la rédaction du *Génie*, Chateaubriand voyait et encourageait La Harpe<sup>4</sup> qui peinait sur son épopée. Patronné par Fontanes, il écrivait dans le *Mercur*<sup>5</sup>. Il était donc inévitable que son interprétation de Milton portât l'empreinte de l'idéologie et de l'imagerie contre-révolutionnaires. Dans ce climat, Chateaubriand avait pu lire au début de 1799 cette *Guerre des Dieux* de Parny dont nous avons parlé plus haut, et il en avait été indigné<sup>6</sup>. Son ouvrage n'est certainement pas né uniquement de cette indignation, mais Chateaubriand avait connu Parny, ancien élève, comme lui, du Collège de Rennes : il était allé lui rendre une

4. M.O.-T., t. I, p. 488-489.

5. Fontanes était de goût très classique, et il a pu avoir dans ce domaine une certaine influence sur Chateaubriand. Dans une étude sur le *Génie du Christianisme*, il estime que ce n'est pas quand il décrit la « Divinité reposant dans elle-même » que Milton est sublime, car il est alors empêtré dans la théologie. Le sublime de Milton se trouve dans le portrait de Satan, car il est légitime de donner à Satan « toutes les passions des Dieux de la mythologie », les « prophètes » n'ayant donné qu'une idée « vague » du personnage. La réussite de Milton ne prouve donc rien contre Boileau. (« Du Génie du Christianisme », in *Œuvres de Fontanes*, t. II, p. 240-41.)

6. Cf. Barquissau, *op. cit.*, p. 80 et les études de A. Cassagne.

visite de respect et d'admiration peu avant la Révolution. Il savait par cœur ses élégies<sup>7</sup>. Donc cette parodie épique a pu le toucher bien au-delà de son importance, et a pu l'inciter à traiter, dans l'ouvrage court qu'il avait d'abord envisagé, des rapports de la religion chrétienne et de la poésie. Mais Chateaubriand ne se limite pas à la mince parodie de Parny. Il s'en prend en fait à toute la critique d'obédience voltairienne.

Et d'abord à Voltaire lui-même. Les écrits du principal adversaire de la poésie sacrée sont visés dans tous les développements du *Génie* sur la poétique chrétienne. La « revue générale des épopées » présente une liste de poèmes qui rappelle beaucoup l'*Essai sur la poésie épique*, dont il prend le contre-pied en jugeant les œuvres d'un point de vue chrétien. Chateaubriand tente même — sans grande conviction il est vrai — de réhabiliter les épopées chrétiennes du 17<sup>e</sup> siècle. Comme celui de Voltaire, son examen des épopées modernes aboutit à la *Henriade*, que l'*Essai* cherchait à mettre en valeur, et que Chateaubriand critique. Et ce qui le sépare de Voltaire n'est pas seulement sa volonté de réhabiliter la poésie chrétienne : à l'étroitesse des jugements voltairiens. Chateaubriand essaie de substituer une sensibilité plus prompte à s'émouvoir des beautés qu'à censurer les défauts. Il s'agit de montrer que l'anti-christianisme de Voltaire — représentant privilégié des lumières — correspond à un esprit de dénigrement et à une étroitesse de jugement qui lui font méconnaître les plus grandes beautés. Le *Génie* se présente d'abord comme un livre de rupture avec un 18<sup>e</sup> siècle très cavalièrement décrit, et Chateaubriand fait attendre un renouveau critique total. En ce qui concerne le *Paradis perdu*, il n'y parvient pas entièrement. Nous avons suffisamment vu que l'opposition à la critique de modèle voltairien était vive dès avant la Révolution, et qu'on avait cherché dans le poème anglais l'expression d'une sensibilité nouvelle. L'originalité de Chateaubriand se borne sans doute à faire une sorte de synthèse de la critique de Louis Racine et de celle de Thomas ou de Mercier, c'est-à-dire de reprendre la critique des admirateurs de « l'énergie » du poème, mais en mettant l'accent sur son inspiration religieuse. Et il est caractéristique qu'on retrouve dans le *Génie* une certaine incompréhension du poème qui rappelle les difficultés des critiques catholiques du siècle précédent. Mais une religion aux principes moins rigoureux y permet une critique plus souple, et malgré la sagesse à laquelle se contraind l'auteur de *René*, on y retrouve par moments sa sensibilité originale et complexe.

## 2. Classicisme et réticences critiques.

Chateaubriand n'est pas toujours aussi éloigné de Voltaire que la ligne générale de son ouvrage pourrait le faire penser. Il reconnaît que, s'il doit « le haïr », il est aussi contraint de « l'admirer », parce qu'il le voit « plein de goût, de savoir et de raison », malgré l'impiété qui a sapé toutes ces belles qualités. En jugeant le *Paradis perdu*, Chateaubriand montre des réticences que nous reconnaitrons. Le choix des fragments qu'il cite indique que, malgré sa défense du merveilleux chrétien, il préfère les épisodes terrestres, et il les privilégie dans son

7. Voir *M.O.-T.* I, p. 68 et 139.



étude. Les plus longs développements sont consacrés à Adam et Eve. Quand Chateaubriand examine Satan, il humanise le personnage. Son portrait lui apparaît surtout comme un modèle d'analyse des passions. Soucieux de prouver que l'épisode de la guerre des anges n'est pas ridicule, il le commente en laissant de côté son aspect surnaturel, et parle surtout de la charité du « Fils de l'Homme ». Il est caractéristique qu'il cite de préférence, pour justifier ces combats entre esprits, le court épisode du Chant IV dans lequel Satan affronte Gabriel (et non Michel comme il le dit<sup>8</sup>), passage très inspiré des combats d'Homère. Chateaubriand n'aime guère un certain fantastique miltonien, comme l'indiquent ses réserves à propos du sujet du poème. Il pose comme principe que, puisque les « hommes et leurs passions sont faits pour occuper la première et la plus grande place » (p. 145), une épopée qui a le merveilleux comme fond est fautive. C'est le cas du *Paradis perdu*, dont « le merveilleux est le sujet et non la machine de l'ouvrage ». On reconnaît là, en face de l'œuvre de Milton, une attitude très classique<sup>9</sup>.

Sans y insister, car il tient à présenter le poème sous un jour favorable, Chateaubriand laisse percer à plusieurs reprises sa désapprobation. Quand il commente la guerre des anges, il met en valeur la beauté de deux moments de cet épisode, mais il se tait sur tout ce que Voltaire avait critiqué, et il est clair qu'il ne l'apprécie pas davantage. Il n'aime pas non plus l'utilisation de la mythologie païenne, et il omet, lorsqu'il cite la première scène d'amour entre Adam et Eve, la comparaison avec Jupiter et Junon

as Jupiter  
On Juno smiles, when he impregns the Clouds  
That shed May Flowers...

(P.L. IV, 499-501.)

et s'explique sur cette omission :

Nous avons fait aussi disparaître quelques traits de mauvais goût, en particulier la comparaison allégorique du sourire de Jupiter, que nous avons remplacée par un sens propre (p. 168, en note).

Par « sens propre », Chateaubriand veut dire qu'il a substitué à la mythologie antique un texte purement descriptif : à la place de Jupiter et de Junon, il parle du ciel et des nuées. Le reproche de « mauvais goût » est ici la reprise de la critique souvent faite au poème, d'avoir mêlé les mythes païens à son sujet chrétien, et dont nous avons vu qu'elle vient d'une méconnaissance des intentions de l'épopée.

Même dans ses réussites, le poème ne lui paraît pas toujours un modèle recommandable. Il remarque qu'il contient de nombreuses « beautés de détail », et que « Milton a surtout le mérite de l'expres-

8. *Génie*, p. 230 et 242.

9. Goût classique dont on trouverait un bel exemple dans les pages de son *Essai sur la littérature anglaise*, publié en 1802, en particulier dans l'article sur Shakespeare. Après avoir repris à son compte la qualification voltairienne de « sauvage ivre » pour le dramaturge, il continue en le comparant à un « monument gothique » qui « peut plaire par son obscurité et par la difformité même de ses proportions, mais personne ne songe à bâtir un palais sur son modèle » (*Mercur de France*, 5 prairial, An X, p. 245). Dans l'*Essai sur la littérature anglaise* de 1836, Chateaubriand non seulement ne reprend pas ce passage et se sépare de Voltaire, mais avoue qu'il a « mal jugé » Shakespeare autrefois. Notons au passage que celui qui a « restauré la cathédrale gothique » ne fait pas preuve d'un goût très vif pour ce style !

sion », et donne deux exemples de « hardiesses » d'expression caractéristiques, les « ténèbres visibles » et le « silence ravi ». Il les commente ainsi :

Ces hardiesses, lorsqu'elles sont bien sauvées, comme les dissonances en musique, font un effet très brillant ; elles ont un faux air de génie : mais il faut prendre garde d'en abuser : quand on les recherche, elles ne deviennent plus qu'un jeu de mots puéril, pernicieux à la langue et au goût (p. 152).

« Un faux air de génie » : le classicisme du critique ne peut pas accepter entièrement des effets qui lui paraissent sortir du naturel, et, même dans l'admiration, Chateaubriand est partagé.

Cette attitude l'amène à une concession importante. Voulant défendre le poème anglais contre ses critiques, il écrit :

On oppose toujours Milton avec ses défauts à Homère avec ses beautés ; mais supposons que le chantre d'Eden fût né en France sous le siècle de Louis XIV, et qu'à la grandeur naturelle de son génie il eût joint le goût de Racine et de Boileau : nous demandons quel fût devenu alors le *Paradis perdu*, et si le merveilleux de ce poème n'eût pas égalé celui de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* (p. 256).

Au fond, Marmontel ne disait guère autre chose, en présentant Milton comme victime de son époque barbare. De plus, Chateaubriand, par l'aveu qu'il fait ici que l'œuvre anglaise est à ses yeux inférieure aux épopées antiques, nuit à sa propre démonstration de la supériorité de l'inspiration chrétienne, dont le *Paradis perdu* est l'œuvre la plus représentative. Mais, bien que d'autres, pourtant moins sensibles au christianisme du poème anglais, aient proposé une autre hiérarchie des épopées, son classicisme ne lui permet pas d'égaliser Milton à Homère.

Une certaine dimension de l'œuvre miltonienne choque Chateaubriand. Quand il examine le personnage de Satan, il ne dit pas un mot de l'évolution du démon et de sa progressive transformation en bête. Seul le retient le Satan majestueux et tourmenté. Il souligne bien la grandeur de l'épopée, mais nullement ce qui en fait une œuvre colorée et puissante. Nous verrons que la sensualité de l'Eden miltonien le gêne ainsi que l'évocation trop précise de ce qu'a de charnel l'amour d'Adam et d'Eve. Comment peut-il en être autrement, quand le *Génie du christianisme* présente une exaltation de la chasteté qui est en complète contradiction avec la représentation miltonienne de l'univers. Chateaubriand imagine une sorte de « chaîne des êtres » liés par la chasteté :

Ainsi la virginité, remontant depuis le dernier anneau de la chaîne des êtres jusqu'à l'homme, passe bientôt de l'homme aux anges, et des anges à Dieu, où elle se perd (p. 39).

La vision miltonienne, il faut le rappeler, est au contraire celle d'un élan vital qui, par la sexualité, unit toute la création : condamnation du célibat des prêtres, amours des anges (ou amours dénaturés de Satan), attraction des planètes, rien ne peut ni ne doit refuser cette puissance de vie. La fadeur un peu guindée du *Génie* est incompatible avec cet aspect du *Paradis perdu*. Et cette incompatibilité révèle derrière les oppositions de goût deux sensibilités religieuses très différentes.

### 3. *Rapports entre Dieu et les hommes : le péché.*

Dans le *Génie*, les rapports entre Dieu et les hommes sont établis dans le cadre d'une religion qui considère que la nature humaine doit être étroitement bridée, et qui laisse peu de place à la liberté. Chateaubriand note bien, quand il commente la *Genèse* qu'Adam a été créé libre, mais commentant le premier dialogue miltonien entre Adam et Dieu, dans lequel Adam réclame une compagne, il en désapprouve le ton, en déclarant : « Nous supprimons les réflexions » (p. 149). Ces « réflexions », ce sont les demandes d'Adam et les réponses de Dieu. Adam qui vient juste d'être mis dans le jardin, se plaint à Dieu de sa solitude, et Dieu lui répond en s'amusant et en se moquant un peu de lui, avant de lui annoncer la création d'Eve. Il est clair que la liberté de ton d'Adam, toute respectueuse qu'elle est, et l'amusement de Dieu ne sont pas dans le style de la religion du *Génie*.

Le commentaire du passage dans lequel le péché est commis est également révélateur. Immédiatement après qu'Eve a mangé le fruit, la nature pousse un soupir de deuil :

Earth felt the wound, and Nature from her seat  
Sighing through all her Works gave signs of woe,  
That all was lost.

(P.L. IX, 782-784.)

Chateaubriand commente ce passage ainsi :

Un esprit ordinaire n'aurait pas manqué de renverser le monde au moment où Eve porte à sa bouche le fruit fatal ; Milton s'est contenté de faire pousser un soupir à la terre qui vient d'enfanter la mort [...]. Tertullien cherchant pourquoi l'univers n'est point dérangé par les crimes des hommes, en apporte une raison sublime : cette raison, c'est la PATIENCE de Dieu (p. 150).

Commentaire aussi peu miltonien que possible, et déplacé par rapport au passage du *Paradis perdu* qui lui donne naissance. Au moment où Eve mange le fruit, le péché n'est pas achevé, car il sera surtout l'acte d'Adam, même si Eve joue un rôle prépondérant. Comment Adam aurait-il pu être libre de choisir si le monde avait été renversé par l'acte d'Eve ? Ce bouleversement du monde a bien lieu après le péché, mais seulement quand celui-ci a été totalement consommé et quand Adam et Eve s'y sont endurcis. Mais surtout le ton de ce commentaire est entièrement opposé aux rapports entre Dieu et les hommes tels qu'ils ressortent du *Paradis perdu*. Sans doute Dieu est amour pour l'homme, il est aussi justice. Le Christ a pitié du désarroi d'Adam et Eve quand il descend pour leur porter la condamnation divine, mais il leur impose cependant une sévère sentence. Le contrat qui unissait deux êtres libres a été rompu, et il n'est pas question de patience. Le terme même implique un type de subordination qui n'est pas conforme à la conception miltonienne de la liberté.

Le péché originel est la première manifestation de la liberté humaine. Chateaubriand, suivant Pascal qu'il a pris comme guide, fait du dogme de la chute l'explication-clé de notre nature contradictoire. Or, quand il commente la *Genèse*, il passe très vite sur ce péché, attribuant, de la manière la plus orthodoxe, la désobéissance de l'homme au

démon de l'orgueil « empruntant la voix de l'amour pour le séduire » (p. 61), et il réserve toute son attention au serpent auquel il consacre une page bien remarquable<sup>10</sup>. Mais lorsqu'il s'agit du *Paradis perdu*, la manière dont il interprète le péché est plus intéressante, car beaucoup plus révélatrice.

Dans la préparation du péché, il met en avant le rôle d'Eve, perdue par vanité. Avant même sa chute, il discerne les imperfections de celle-ci. « Communicative et séduisante, elle a même un léger degré de coquetterie » (p. 169). Elle se montre « un peu indiscreète et amante de paroles ». Comme toutes les femmes :

Cette belle créature, qui se croit invincible en raison même de sa faiblesse, ne sait pas qu'un seul mot peut la subjuguier (p. 149).

Une époque proche du *Génie* a donné, du reste, des exemples de la déconcertante facilité avec laquelle peut se laisser séduire la vertu féminine :

Telles femmes pendant la Révolution ont donné des preuves multipliées d'héroïsme, et leur vertu est venue depuis échouer contre un bal, une parure, une fête (p. 149).

Cette créature, « esclave de sa vanité » et « faible contre le plaisir » par sa nature — telle est bien la femme avant même le péché — se laisse séduire tout naturellement. Elle a d'autant moins de défense que, pour Chateaubriand, Eve à sa création est une jeune beauté de seize ans. Une telle interprétation du *Paradis perdu* oublie évidemment toute la complexité — et le côté réfléchi — de la motivation d'Eve dans Milton.

Adam est plus âgé. Chateaubriand note que Milton l'a montré partagé, et se rendant compte de l'énormité du crime :

D'un côté, s'il désobéit, il devient sujet à la mort ; de l'autre, s'il reste fidèle, il garde son immortalité, mais il perd sa compagne, désormais condamnée au tombeau. Il peut refuser le fruit, mais peut-il vivre sans Eve ? Le combat n'est pas long : tout un monde est sacrifié à l'amour (p. 150).

Résumé bien sommaire et même inexact. Car s'il est vrai qu'Adam commet le péché d'abord par amour pour Eve, il y a chez lui un intense combat. Son choix est réfléchi, même si ses raisons sont mauvaises. Entre le moment où il apprend la faute d'Eve et celui où il goûte lui-même le fruit, une centaine de vers (*P.L.* IX, 887-996) présentent une étude serrée des raisonnements de quelqu'un qui a choisi de se tromper. Pour Milton, c'est en pleine liberté et lucidement que le péché est commis : Adam n'est pas seulement un mari faible et complaisant, mais sa responsabilité est pleinement engagée.

Chateaubriand préfère mettre l'accent sur la faiblesse du couple plutôt que sur sa révolte. Sa manière de sentir le péché rappelle celles que nous avons rencontrées chez La Baume ou Dubourg. Et c'est bien

<sup>10</sup> P. 62-63. Chateaubriand unit avec beaucoup de virtuosité observations, fables et inventions dans une description du serpent destinée à montrer dans cet animal « cet esprit pernicieux et cette subtilité que lui attribue l'Ecriture ».



la même attitude qui consiste à diminuer Adam et Eve, celle qui supporte mal qu'Adam ait pu parler familièrement à Dieu, et qui le préfère écrasé dans le repentir et la prière.

Voici comment Chateaubriand commente la première prière d'Adam et Eve après le péché, et le début du Chant XI :

Le couple infortuné se décide à prier Dieu et à se recommander à la miséricorde éternelle. Il se prosterne et élève un cœur et une voix humiliés vers celui qui pardonne. Ces accents montent au séjour céleste, et le Fils se charge lui-même de les présenter à son Père. On admire avec raison dans l'*Illiade* les « Prières boiteuses » qui suivent l'« Injure » pour réparer les maux qu'elle a faits. Cependant Milton lutte ici sans trop de désavantage contre cette fameuse allégorie ; ces premiers soupirs d'un cœur contrit, qui trouvent la route que tous les soupirs du monde doivent bientôt suivre ; ces humbles vœux qui viennent se mêler à l'encens qui fume devant le Saint des saints ; ces larmes qui sont offertes à l'Eternel par le Rédempteur du genre humain, ces larmes qui touchent Dieu lui-même (tant a de puissance la première prière de l'homme repentant et malheureux !), toutes ces beautés réunies ont en soi quelque chose de si moral, de si solennel, de si attendrissant, qu'elles ne sont peut-être point effacées par les Prières du chancre d'Iliou (p. 151-152).

Mais il écarte un aspect important du texte ; car si, dans Milton, Adam et Eve pécheurs se prosternent et confessent humblement leur faute, au début du Chant XI ils se sont remis debout<sup>11</sup> et Milton souligne la dignité de leur attitude :

...yet thir port  
Not of mean suiters...  
(P.L. XI, 8-9.)

Même au plus bas de leur état (« lowliest plight »), Milton a voulu garder à l'homme en face de la Divinité une certaine réserve. Le lyrisme de Chateaubriand sur les « soupirs d'un cœur contrit » et « les larmes pénitentes qui réjouissent les esprits célestes » donne une idée incomplète du poème. Le parfum d'encens qui traverse ce commentaire convient mal à la religion du *Paradis perdu* qui n'est pas fondamentalement faite d'humilité et de contrition. Mais il faut le relier aux intentions, plus politiques sans doute que religieuses, du *Génie*. Il est normal qu'une œuvre tout imprégnée d'idéologie contre-révolutionnaire exalte l'humilité et la soumission, et qu'on puisse y lire en filigrane en quoi elle s'oppose au poète « républicain ».

#### 4. Satan et l'ombre du malheur.

Même quand il étudie le caractère de Satan, Chateaubriand met davantage l'accent sur son malheur que sur sa révolte, et tout en faisant un vif éloge du Satan miltonien, il est plus sensible à la convenue morale du portrait qu'au prestige du personnage. Cette manière de juger est conforme à son classicisme, et lorsqu'il s'agit des puissances infernales, elle l'amène à les considérer un peu comme des allégories. Un des avantages poétiques du christianisme, selon lui, est d'offrir au poète « un essaim de divinités infernales », et les démons non seulement

11. P.L. XI, 1 : « stood », qui fait évidemment écho au « stood » de la prière du Chant IV (vers 720).

« se multiplient autant que les crimes des hommes », mais aussi ils peuvent « présider aux accidents terribles de la nature »<sup>12</sup>. Ils sont donc

la véritable allégorie, sans en avoir la sécheresse qui l'accompagne, ces esprits pervers étant en effet des êtres *réels* et tels que la religion nous permet de les croire (p. 234).

Satan ne fait pas exception : c'est d'abord la justesse de son caractère par rapport à son rôle que Chateaubriand examine et apprécie.

Il ne reproche à aucun moment à Milton d'avoir donné au diable une place excessive ou un caractère trop brillant. Comparant son portrait du démon à celui qu'en font Dante et le Tasse, il lui sait gré de ne l'avoir dépeint ni comme « un monstre odieux », ni comme un diable cornu et « presque ridicule ». Il voit dans le Satan miltonien un modèle d'orgueil et souligne son allure princière :

Quelle manière de prendre possession des gouffres de l'enfer (p. 239) !

Mais cette allure n'est qu'un faux prestige. Citant ensuite un fragment du portrait de Satan dans lequel le démon est comparé à un soleil en éclipse, puis un large extrait de l'apostrophe au soleil, il commente ainsi ce dernier passage :

Quelle que soit notre admiration pour Homère, nous sommes obligé de convenir qu'il n'a rien de comparable à ce passage de Milton. Lorsque, avec la grandeur du sujet, la beauté de la poésie, l'élévation naturelle des personnages, on montre une connaissance aussi profonde des passions, il ne faut rien demander de plus au génie. Satan se repentant à la vue de la lumière qu'il hait, parce qu'elle lui « rappelle combien il fut élevé au-dessus d'elle », souhaitant ensuite d'avoir été créé dans un rang inférieur, puis s'endureissant dans le crime par orgueil, par honte, par méfiance même de son caractère ambitieux ; enfin, pour tout fruit de ses réflexions, et comme pour expier un moment de remords, se chargeant de l'empire du mal pendant toute une éternité : voilà, certes, si nous ne nous trompons, une des conceptions les plus sublimes et les plus pathétiques qui soient jamais sorties du cerveau d'un poète (p. 240).

La « connaissance des passions » amène donc Milton à une conception « pathétique » qui fait de Satan une créature aussi pitoyable qu'exemplaire.

Chateaubriand ne trouve pas dans le *Paradis perdu* ce « vice impardonnable », dénoncé par Joubert, d'avoir tenu la balance égale entre Satan et Dieu. En établissant les règles que doit suivre le poète chrétien, il s'était montré soucieux d'éviter l'impression de manichéisme que donne dans certaines épopées le combat de deux empires. L'Enfer doit être une puissance essentiellement négative :

On doit sentir dans ces orages une puissance forte seulement pour détruire ; on y doit trouver cette incohérence, ce désordre, cette sorte d'énergie du mal, qui a quelque chose de disproportionné et de gigantesque, comme le chaos dont elle tire son origine (p. 234).

12. *Génie*, p. 234. Chateaubriand a, on le sait, reproché aux divinités païennes de « rapetisser la nature » en ôtant à la création « sa grandeur et sa solitude », et le voici qui le peuple de démons. Il a senti lui-même cette contradiction, et essayé de la surmonter en expliquant que le poète chrétien dispose d'une nature à la fois solitaire et habitée (*Génie*, p. 228).

Il trouve bien dans le portrait de Satan à la fois la grandeur et l'incohérence et le désordre qui doivent appartenir à « l'énergie » du mal ». La profondeur de Milton, c'est pour lui, de révéler le chaos psychologique qui est au fond de toute révolte.

C'est par ce biais que l'analyse de Chateaubriand débouche tout naturellement sur la politique, bien qu'il présente cette idée comme si elle lui était venue fortuitement :

Nous sommes frappés dans ce moment d'une idée que nous ne pouvons taire. Quiconque a quelque critique et un bon sens pour l'histoire pourra reconnaître que Milton a fait entrer dans le caractère de son Satan les perversités de ces hommes qui, vers le commencement du dix-septième siècle, couvrirent l'Angleterre de deuil : on y sent la même obstination, le même enthousiasme, le même orgueil, le même esprit de rébellion et d'indépendance ; on retrouve dans le monarque infernal ces fameux niveleurs qui, se séparant de la religion de leur pays, avaient secoué le joug de tout gouvernement légitime et s'étaient révoltés à la fois contre Dieu et contre les hommes. Milton lui-même avait partagé cet esprit de perdition ; et pour imaginer un Satan aussi détestable il fallait que le poète en eût vu l'image dans ces réprouvés qui firent si longtemps de leur patrie le vrai séjour des démons (p. 240).

Il est évident que Chateaubriand pense ici davantage aux conventionnels français qu'aux niveleurs, et il ne ménage pas ses efforts pour que le lecteur saisisse bien le rapprochement. La révolte satanique et la révolte politique sont de même essence. Mais si Satan est « détestable », il est surtout malheureux. Et quand il intervient dans les affaires humaines, c'est comme obscure menace de malheur plus que comme incitation à la désobéissance.

Chateaubriand ne dit pas un mot de son rôle dans le péché originel. Mais il sait que Satan est là, dès le début, dans la description du jardin d'Eden :

Pour rendre le tableau parfait, Milton a eu l'art d'y placer l'esprit de ténèbres, comme une grande ombre. L'ange rebelle épie les deux époux ; il apprend de leur bouche le fatal secret ; il se réjouit de leur malheur à venir, et toute cette peinture de la félicité de nos pères n'est réellement que le premier pas vers d'affreuses calamités (p. 170).

Cette « grande ombre », qui est celle du malheur, assombrit le paradis terrestre dès l'origine, et le péché n'en est qu'une manifestation. « Un bonheur absolu nous ennuie » : Chateaubriand reconnaît qu'il ne peut s'intéresser à une humanité qui ne serait pas marquée par le malheur, et c'est à propos de l'humanité d'avant la chute qu'il écrit :

Deux liqueurs sont mêlées dans la coupe de la vie, l'une douce et l'autre amère, mais outre l'amertume de la seconde, il y a encore la lie que les deux liqueurs déposent également au fond du vase (p. 170).

On retrouve là, d'un autre point de vue, la difficulté qu'éprouve Chateaubriand pour donner au péché originel sa gravité et son caractère décisif. Même pour Adam dans toute sa dignité première le bonheur ne pouvait être parfait. L'homme, quoiqu'il fasse, est condamné au malheur, et le péché originel est accomplissement de cette destinée plutôt que révolte.

### 5. *Malheur et existence totale.*

La manière dont Chateaubriand se représente, d'après Milton, le couple paradisiaque est en opposition complète avec l'image idyllique que tendait à s'en faire une bonne partie du 18<sup>e</sup> siècle. Il insiste sur la noblesse d'Adam, sorti « des mains vivantes de Dieu » :

Noble, majestueux, et tout à la fois plein d'innocence et de génie ; il est tel que le peignent les livres saints, digne d'être respecté par les anges et de se promener dans la solitude avec son Créateur (p. 169).

Chateaubriand sait gré à Milton d'avoir compris les « premiers mouvements du cœur de l'homme ». Résumant le texte du *Paradis perdu* qui avait servi de point de départ à la rêverie de Buffon, il le commente d'une toute autre manière :

Ainsi le premier sentiment que l'homme éprouve est le sentiment de l'existence de l'Être suprême ; le premier besoin qu'il manifeste est le besoin de Dieu (p. 149) !

Fidèle au platonisme chrétien du poète anglais, il note que les noms donnés spontanément par Adam à ce qu'il voit, soleil, arbres, collines, etc. sont « les vrais noms des êtres ». Ainsi le père des hommes est-il le créateur d'une langue sacrée, témoignage de la solidité de ses liens avec Dieu et de sa maîtrise sur le monde.

Mais ce besoin de Dieu peut être aussi le signe d'une certaine inquiétude. Chateaubriand fait un tableau grandiose de la création :

Quelle association d'idées ! l'univers naissant, les mers s'épouvantant pour ainsi dire de leur propre immensité, les soleils hésitants, comme effrayés dans leurs nouvelles carrières, les anges attirés par ces merveilles, Dieu regardant encore son récent ouvrage, et deux Êtres, moitié esprit, moitié argile, étonnés de leur corps, plus étonnés de leur âme, faisant à la fois l'essai de leurs premières pensées et l'essai de leurs premières amours (p. 170).

Frayeur, épouvante, se mêlent à l'émerveillement dans ce tableau de la création restant comme immobile avant de se mettre à vivre. L'étonnement de l'homme procède de la même ambiguïté de sentiments. Dans l'immensité de cet « univers naissant », il s'interroge sur sa propre existence, mi-émerveillé, mi-effrayé.

A la différence de l'homme de Buffon, ce n'est pas par la découverte d'une compagne qu'il va découvrir sa plénitude d'existence. Chateaubriand fait sans doute un vif éloge de la description des amours d'Eden, et il a l'habileté de citer Voltaire pour souligner le caractère exceptionnel de la poésie amoureuse du *Paradis perdu*. Mais il ajoute immédiatement qu'elle « doit [...] sa beauté à une religion sainte et pure ». L'accent est mis sur la chasteté du texte. Chateaubriand commente ainsi l'hymne à l'amour conjugal :

Alors le poète resté comme à la porte du berceau, entonne, à la face du firmament et du pôle chargé d'étoiles, un cantique à l'Hymen. Il commence ce magnifique épithalame sans préparation et par un mouvement inspiré, à la manière antique [...] C'est ainsi que l'armée des grecs chante tout à coup, après la mort d'Hector (p. 168).



Le commentaire ne manque pas de poésie, mais il est déroutant. Car il n'est pas exact que l'hymne soit « sans préparation ». Il se présente comme la conclusion de tout le passage, et s'il est vrai que le poète y parle en son propre nom, il avait déjà commencé de le faire depuis une dizaine de vers. En outre, ces rapprochements avec l'*Illiade* et l'*Enéide*<sup>13</sup> sont bien discutables : les morceaux dont parle Chateaubriand ne sont pas aussi brusques qu'il le dit, et de plus ce n'est pas le poète qui y parle personnellement. Ces comparaisons hâtives veulent sans doute montrer que le *Paradis perdu* partage l'allure souveraine des grandes épopées antiques. Mais elles voilent en même temps la force du texte miltonien. Car le poète n'est pas « resté à la porte du berceau ». Il commente ce qui se passe à l'intérieur avec beaucoup de netteté. L'hymne à l'amour conjugal vient clore un développement contre la pratique de la chasteté. Chateaubriand laisse cet aspect dans l'ombre, et sa comparaison avec deux textes anciens tirés de cérémonies religieuses sans rapport avec l'hymen tend à désincarner le chant miltonien, et à lui donner une réserve qu'il n'a pas.

Chateaubriand est beaucoup plus à l'aise dans son commentaire des scènes qui suivent le péché. Par l'importance qu'il donne à ces scènes, il se sépare entièrement de la critique précédente, qui avait tendance à voir dans le dialogue entre Adam et Eve une dispute conjugale indigne de l'épopée, et dont un des lieux communs était la relative faiblesse des derniers chants du poème. Chateaubriand réserve au contraire une grande part de son admiration aux passages dans lesquels Adam et Eve sont frappés par le malheur. Avant le péché, le premier couple faisait l'« essai » de la vie. Après, il semble vivre une existence totale, qui comprend nécessairement le malheur. Et, comme la vie, c'est seulement à travers le malheur que la création littéraire peut parvenir à sa plénitude. Chateaubriand résume la grande scène du Chant X dans laquelle, après la condamnation divine, Adam et Eve passent de la dispute à la réconciliation :

Alors commence ce fameux drame entre Adam et Eve, dans lequel on prétend que Milton a consacré un événement de sa vie, un raccommodement entre lui et sa première femme. Nous sommes persuadés que les grands écrivains ont mis leur histoire dans leurs ouvrages. On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs (p. 151).

Par cette conclusion célèbre, le poème prend toute sa dimension. Echo des infortunes conjugales de son auteur, et en même temps découverte, la suite de l'analyse le montre, de la suprême beauté par le désespoir.

Le commentaire s'arrête assez longuement sur le monologue d'Adam après le péché :

Adam tombe dans le désespoir ; il désire de rentrer dans le sein de la terre. Mais un doute le saisit... s'il avait en lui quelque chose d'immortel ? si le souffle de vie qu'il a reçu de Dieu ne pouvait périr ? si la mort ne lui était d'aucune ressource ? s'il était condamné à être éternellement malheureux ? La philosophie ne peut demander un genre de beautés plus élevées et plus graves. Non seulement les poètes antiques, mais les moralistes eux-mêmes n'ont rien d'aussi grand (p. 151).

13. Dans la suite du commentaire, Chateaubriand fait un rapprochement avec le chant des Sabines de l'*Enéide* (VIII, 280 sq.).

Si on se reporte au *Paradis perdu*<sup>14</sup>, on s'aperçoit qu'Adam ne raisonne pas aussi simplement : il se perd dans une chaîne de raisonnements des « labyrinthes » et il termine son discours par un nouvel appel à la mort. Il s'agit pour Milton de montrer l'impuissance de la raison humaine abandonnée à ses seules ressources, et la pensée tortueuse d'Adam écarte assez vite l'hypothèse que privilégie le commentaire du *Génie*. Mais, ici encore, l'auteur se soucie moins d'interpréter rigoureusement le texte anglais que de le faire contribuer à son propos. Et le caractère sommaire et partiel de son commentaire donne à Adam une nouvelle profondeur. Alors que dans Milton, seul, il ne parvient qu'à s'embrouiller, pour Chateaubriand il découvre des idées sublimes.

C'est également dans l'épreuve qu'Eve parvient à une dignité nouvelle :

Eve a entendu les gémissements de son époux ; elle s'avance vers lui ; Adam la repousse ; Eve se jette à ses pieds, les baigne de larmes. Adam est touché : il relève la mère des hommes.

La jeune beauté un peu frivole de seize printemps est métamorphosée. C'est quand elle est dans toute sa dignité d'avant la chute que Milton l'appelle « mère du genre humain ». Pour Chateaubriand, elle ne le devient vraiment que dans l'affliction.

Tout le poème est alors transformé. Chateaubriand en souligne à tout moment les dimensions, mais jamais il n'en sent l'unité comme dans la comparaison entre les « prières boiteuses » de l'*Iliade* et la prière de la fin du Chant X, grâce à laquelle Adam et Eve obtiennent « le salut final de l'homme » par le sacrifice du Christ :

Milton s'est emparé avec beaucoup d'art de ce premier mystère des Ecritures ; il a mêlé partout l'histoire d'un Dieu qui dès le commencement des siècles se dévoue à la mort pour racheter l'homme de la mort. La chute d'Adam devient plus puissante et plus tragique quand on la voit envelopper dans ses conséquences jusqu'au Fils de l'Eternel (p. 152).

Ainsi la reprise du thème de la faute heureuse transforme le malheur des hommes, et en donnant au poème toute sa signification, élargit l'aventure humaine à des dimensions sans limites.

## 6. *Fusion du Paradis terrestre dans l'univers.*

A aucun moment Chateaubriand ne mentionne le jardin dans lequel vivaient Adam et Eve. Même quand il décrit le malheur du couple après le péché, il n'est pas question du départ d'Eden. Pas plus qu'il n'en est question quand Chateaubriand commente « l'histoire de Moïse » et tout ce qui concerne le « bonheur primitif » de l'homme. Au contraire, il ne distingue pas entre le jardin d'Eden et l'ensemble de la terre et même du monde. Voici comment il imagine la création :

Quoi de plus naturel, et cependant de plus magnifique, quoi de plus facile à

14. *P.L.* X, 829-31 :

... all my evasions vain  
And reasonings, though through Mazes, lead me still  
But to my own conviction...

concevoir et de plus d'accord avec la raison de l'homme, que le Créateur descendant dans la nuit antique pour faire la lumière avec une parole ? Le soleil à l'instant se suspend dans les cieux, au centre d'une immense voûte d'azur : de ses invisibles réseaux il enveloppe les planètes, et les retient autour de lui comme sa proie ; les mers et les forêts commencent leurs balancements sur le globe, et leurs premières voix s'élèvent pour annoncer à l'univers ce mariage de qui Dieu sera le prêtre, la terre le lit nuptial, et le genre humain la postérité (p. 61).

La recherche de l'effet du sublime amène Chateaubriand à ne pas trop se soucier ici de la lettre de la *Genèse*, mais qu'importe : dans cette création instantanée, ce que je veux retenir est que c'est la terre entière qui est devenue « le lit nuptial ». L'équivalent du « bower » miltonien. Alors que la lecture rococo avait tendance à rétrécir le jardin d'Eden à la taille d'un parc idyllique, Chateaubriand lui donne les dimensions de l'univers.

Quand il évoque les premiers âges de la terre, pour soutenir, dans une laborieuse argumentation destinée à défendre la chronologie biblique, que Dieu a créé la terre « avec toutes les marques de vétusté et de complément que nous lui voyons », Chateaubriand donne des raisons d'ordre esthétique. La terre n'a pas pu être créée moins belle qu'elle n'est maintenant : or les marques de vieillesse comme le rocher en ruine ou les troncs d'arbres penchés sur les fleuves contribuent à cette beauté, et lui donnent sa grandeur et son sérieux. Donc la terre a présenté dès l'origine des signes de vieillesse :

Sans cette vieillesse originaire, il n'y aurait eu ni pompe ni majesté dans l'ouvrage de l'Eternel ; et, ce qui ne saurait être, la nature dans son innocence eût été moins belle qu'elle ne l'est aujourd'hui dans sa corruption. Une insipide enfance de plantes, d'animaux, d'éléments eût couronné une terre sans poésie. Mais Dieu ne fut pas un si méchant dessinateur des bocages d'Eden que les incrédules le prétendent (p. 83).

Chateaubriand ne veut plus de printemps perpétuel, rose et vert tendre, du monde de l'idylle, ni de son « insipide enfance », et il leur substitue une nature pleine d'une adulte majesté.

La description miltonienne du Paradis terrestre a pu l'aider, par son clair-obscur et la majesté de ses paysages, à concevoir une création dans laquelle même les premiers hommes ont pu éprouver « la sainte horreur des forêts ». Walpole trouvait déjà que l'Eden miltonien inspirait un sentiment de « terreur ». Mais pour Chateaubriand, un tel sentiment doit révéler l'infini divin. Les limites précises du Paradis terrestre sont abolies, car l'univers humain est tout pénétré d'une grandeur qui reflète la présence de Dieu.

Avant même de publier son livre, Chateaubriand avait indiqué très clairement le sens de cette conception :

Tout écrivain qui refuse de croire en un Dieu, auteur de l'univers et juge des hommes dont il a fait l'âme immortelle, bannit l'infini de ses ouvrages. Il enferme sa pensée dans un cercle de boue, dont il ne saurait plus sortir<sup>15</sup>.

Le « cercle de boue » n'est évidemment rien d'autre que le cercle de

15. Lettre à Fontanes, *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> nivose, An IX, p. 35.

l'humanité repliée sur elle-même. La rupture avec le rococo ne saurait être plus franche.

En brisant le cercle rococo, Chateaubriand rend très imprécises les limites du Paradis terrestre, et il n'y a plus de frontière très nette entre le monde des hommes et celui du merveilleux. Chateaubriand aime dans le merveilleux miltonien des perspectives infinies semblables à celles de l'univers des hommes. Dans le chapitre qui compare les voyages des dieux homériques aux voyages que permet le merveilleux chrétien, Chateaubriand a choisi de prendre comme exemple le voyage de Satan à travers le chaos. Il cite — avec des coupures nécessitées par la longueur du texte mais aussi parce qu'il en juge certains passages défectueux — toute la fin du Chant II du poème, l'ouverture des portes de l'Enfer, la description et la traversée du Chaos, la découverte par Satan du monde nouvellement créé et la vaste perspective sur tout l'univers. Le passage est présenté presque sans commentaire, mais Chateaubriand insiste sur son ampleur, justifiant même ses « longueurs » :

Il y a même dans l'original un effet singulier que nous n'avons pu rendre, et qui tient pour ainsi dire au défaut général du morceau : les longueurs que nous avons retranchées semblent allonger la course du prince des ténèbres, et donner au lecteur un sentiment vague de cet infini au-travers duquel il a passé (p. 248).

L'infini cosmique provoque un sentiment de même nature que celui qui naît de la contemplation d'un grandiose paysage terrestre.

La bataille des anges, cible favorite de la critique voltairienne, et qu'il est loin d'approuver entièrement lui-même, lui donne la même impression de grandeur :

Au reste, il n'est pas tout à fait vrai que les divinités chrétiennes soient ridicules dans les batailles. Satan s'apprêtant à combattre Michel dans le paradis terrestre est superbe [...] enfin il n'est rien de plus sublime dans Homère que le combat d'Emmanuel contre les mauvais Anges dans Milton, quand, les précipitant au fond de l'abîme, le Fils de l'Homme retient « à moitié sa foudre, de peur de les anéantir » (p. 230) <sup>16</sup>.

De même il défend contre Voltaire l'allégorie du Péché et de la Mort. Il montre d'abord la légitimité du genre que Milton a donné à ces monstres :

En général [...] tout ce qui est de nature à contenir se met en anglais au féminin, et cela par une logique simple et même touchante, car elle découle de la maternité ; tout ce qui implique faiblesse et réduction suit la même loi. De là Milton a pu et dû, en personnifiant le péché, le faire du genre féminin <sup>17</sup>.

Mais ici encore c'est le retentissement illimité du passage qui frappe surtout le commentateur. Après avoir cité la description de la Mort, il écrit :

Jamais fantôme n'a été représenté d'une manière plus vague et plus terrible.

16. Cf. P.L. VI, 853-855.

17. Chateaubriand appuie cette affirmation sur un passage du livre de James Harris, *Hermes ; or a philosophical inquiry concerning language and universal grammar*, London, 1752.



L'origine de la Mort racontée par le Pêché, la manière dont les échos de l'enfer répètent le nom redoutable lorsqu'il est prononcé pour la première fois, tout cela est une sorte de noir sublime, inconnu de l'antiquité (p. 250).

La terre et ses zones d'ombre, l'homme et les parties sombres de son existence, l'univers dans lequel retentit l'écho noir de la mort, tout participe de la même vision d'ensemble dans la même coloration imaginaire. Chateaubriand, en commentant le *Paradis perdu*, rétablit bien une correspondance entre l'homme et le monde, mais en rompant avec l'espérance rococo du bonheur.

Par le malheur, l'homme s'intègre donc à cet univers fait de lumière et d'ombres mêlées. Le Pêché originel, sujet du *Paradis perdu*, marque cette intégration. Fidèle au goût classique, Chateaubriand reproche au sujet du poème de faire une trop grande place au merveilleux. Mais ce merveilleux n'est après tout que le prolongement de l'aventure humaine, qui reste au centre de l'épopée :

Le berceau de Rome chanté par Virgile est un grand sujet sans doute : mais que dire du sujet d'un poème qui peint une catastrophe dont nous sommes nous-mêmes les victimes, qui ne nous montre pas le fondateur de telle ou telle société, mais le père du genre humain ? Milton ne nous entretient ni de batailles, ni de jeux funèbres, ni de camps, ni de villes assiégées ; il retrace la première pensée de Dieu, manifestée dans la création du monde, et les premières pensées de l'homme au sortir des mains du Créateur.

Plusieurs critiques du 18<sup>e</sup> siècle avaient déjà noté que la supériorité de Milton sur les anciens était le choix d'un sujet concernant tous les hommes, et ce passage d'une épopée nationale à une épopée de l'humanité avait été approuvé par certains. Au 19<sup>e</sup> siècle, l'épopée romantique, dans son ambition de retracer l'histoire de tous les hommes, se souviendra souvent de Milton. Chateaubriand voit bien cet élargissement du champ épique, mais il n'a pas assez de sens de l'histoire pour que la souffrance des hommes signifie pour lui rédemption sur un plan autre qu'individuel. Il ignore tout messianisme. Pour lui, comme pour tout le 18<sup>e</sup> siècle, tout est donné dès le commencement. Dans sa vision de l'histoire, le sombre remplace le rose rococo, et le malheur se substitue au plaisir comme révélateur de l'existence. Pour Chateaubriand, toute naissance est un déchirement.

### Conclusion.

La présentation du *Paradis perdu* faite dans le *Génie du christianisme* a des aspects déconcertants. On peut même se demander si Chateaubriand l'a relu de très près avant de le commenter<sup>18</sup>. De plus, il ignore, ou veut ignorer, une bonne partie de la critique miltonienne du siècle précédent, qu'il tend à réduire à la critique voltairienne. Voulant

18. Quelques petites erreurs de détail peuvent faire penser que Chateaubriand n'a pas toujours le texte sous les yeux. Par exemple, il place le portrait de Satan s'adressant à ses troupes dans le Pandémonium (p. 239), alors que ce palais n'est pas encore construit au moment du rassemblement de l'armée. Ailleurs — je l'ai signalé plus haut — il confond Michel et Gabriel (p. 230 et p. 242). Le plus vraisemblable est donc que Chateaubriand a lu le poème en Angleterre, et au moment de la rédaction du *Génie*, travaille en partie avec les souvenirs de cette lecture.

croire que seule une lecture chrétienne peut vraiment rendre compte du poème chrétien, il ne fait aucune mention de tous ceux qui ont insisté sur la grandeur de l'imagination de Milton et sur l'ampleur de son poème. Pourtant le sentiment de l'infini qui est au centre de son commentaire est dans le prolongement direct de l'élargissement critique qui a suivi Burke et Diderot. Avec cependant une différence importante : c'est que la critique d'inspiration sensualiste mettait l'accent sur l'imagination créatrice de Milton, alors que pour Chateaubriand, l'auteur du *Paradis perdu* ne fait que puiser dans une tradition d'imagerie chrétienne, et son œuvre est toute proche de la poésie descriptive, ce pourquoi on peut la décomposer en tableaux<sup>19</sup>.

Comme presque toute la critique du siècle précédent, Chateaubriand fragmente le poème, et n'en retient que quelques « tableaux » ou « scènes », tableaux humains ou tableaux infernaux. Il ne parle pas des scènes célestes, se contentant de dire que dans son *Paradis*, Milton a « péché par timidité » ; mais on peut soupçonner qu'après beaucoup d'autres, il n'aime guère les raisonnements et les justifications de Dieu au Chant III. Nous avons vu tout ce qui sépare Chateaubriand des conceptions religieuses du *Paradis perdu*. Ces oppositions de doctrine et de sensibilité se retrouvent dans la manière dont Chateaubriand évoque deux aspects essentiels du poème, objets de réflexion du 18<sup>e</sup> siècle, le sublime et l'héroïsme.

Sur le sublime, il est vague : dans la description de Satan, il parle bien de « la manière sublime » de Milton, et j'ai cité plus haut le passage dans lequel, à propos des allégories infernales, il évoque un « noir sublime inconnu de l'antiquité ». Chateaubriand retrouve ici le « sublime sombre » signalé par Voltaire, mais il ne l'analyse pas. Car la notion de sublime est nécessairement liée à une représentation de Dieu et à une conception de l'héroïsme. Quand il étudie le sublime biblique, Chateaubriand y voit surtout, en opposition avec la majesté homérique, un sublime de contrastes :

Enfin le sublime dans Homère naît ordinairement de l'ensemble des parties, arrive graduellement à son terme.

Dans la Bible, il est presque toujours inattendu : il fond sur vous comme l'éclair ; vous restez fumant et sillonné par la foudre avant de savoir comment elle vous a frappé.

Dans Homère, le sublime se compose encore de la magnificence des mots en harmonie avec la majesté de la pensée.

Dans la Bible au contraire, le plus haut sublime provient souvent d'un contraste entre la grandeur de l'idée et la petitesse, quelquefois même la trivialité du mot qui sert à la rendre. Il en résulte un ébranlement, un froissement incroyable pour l'âme : car lorsque, exalté par la pensée, l'esprit s'élance dans les plus hautes régions, soudain l'expression, au lieu de le soutenir, le laisse tomber du ciel en terre et le précipite du sein de Dieu dans le limon de cet univers. Cette sorte de sublime, le plus impétueux de tous, convient singulièrement à un Etre immense et formidable qui touche à la fois aux plus grandes et aux plus petites choses (p. 269-270).

Ce sublime « impétueux » nous rappelle bien entendu beaucoup de choses. Mais si pour les besoins de sa démonstration Chateaubriand op-

19. Cf. *Génie*, p. 227. C'est sans doute à la suite du *Génie* que l'éditeur de la traduction de Delille classe le *Paradis perdu* dans les poèmes descriptifs.

pose ici « l'harmonie » qui règne chez Homère entre la « magnificence des mots » et la « majesté de la pensée », c'est en fait avec l'intention de mieux mettre en valeur, par son côté « formidable », la grandeur divine qui est à la fois terreur et majesté. Chateaubriand recueille, dans une nouvelle définition de sublime aristocratique, l'énergie du sublime bourgeois.

Cette volonté de rajeunir l'idéal aristocratique se retrouve plus nettement encore dans son étude sur l'héroïsme chrétien. On connaît les développements sur le chevalier chrétien écrits par le chevalier de Chateaubriand. C'est la *Jérusalem délivrée* et non le *Paradis perdu* qu'il y prend pour modèle. Car dans Milton il ne pouvait trouver que deux modèles d'héroïsme, celui d'Abdiel, fait essentiellement de rectitude morale dans le refus de la révolte, et celui qui repose sur la maîtrise de soi dans l'obéissance appris par Adam. Aucun des deux ne convient au panache qu'il veut donner au héros chrétien tel qu'il le voit dans le Tasse :

Sa tête rayonne, son visage brille d'un éclat inconnu, l'ange de la victoire le couvre invisiblement de ses ailes (p. 193).

Chateaubriand insiste bien entendu sur l'importance des vertus morales d'un tel guerrier, fidèle, loyal, charitable, « tendre et délicat ». Mais il est entouré d'une gloire qui ne laisse aucun doute sur le fait que l'élection divine l'a désigné comme chef.

Tout ce qui sépare Chateaubriand de Milton n'a nullement empêché son commentaire du *Paradis perdu* d'être historiquement important, je dirais presque au contraire. Ce que nous avons dit du climat impérial le fait assez comprendre, et, pour regarder un peu plus loin, le romantisme du Cénacle sera en bonne partie le fait de jeunes aristocrates qui rêvent de chevalerie chrétienne. La véritable originalité du commentaire de Chateaubriand est pourtant ailleurs, et moins visible. On la trouve dans cette façon de sentir l'existence comme toujours au bord du malheur. Si Chateaubriand ne sent pas vraiment le péché originel en tant qu'acte, c'est qu'il ne conçoit pas de vie sans malheur. De la vieillesse de la terre à sa naissance à celle du jeune poète royaliste, c'est le même sens d'une flétrissure originelle qui n'est pas fondamentalement liée à la désobéissance : l'ombre de Satan pèse sur l'Eden comme celle du malheur plus que comme celle de la révolte. Si Chateaubriand rapproche les démons des révolutionnaires, à la différence de Joseph de Maistre, il ne fait rien de tel pour la désobéissance humaine et le péché d'Adam. Il ne sent pas l'homme comme mauvais, mais comme malheureux. Et ce n'est pas la moindre contradiction du *Génie* que de vouloir présenter une doctrine s'appuyant toute sur le dogme du péché originel, que son auteur sent si peu. Le caractère un peu vague et sentimental du livre masque mal un conflit entre les nécessités politiques qui l'amènent à prôner une religion de contrainte, et la générosité de son auteur. Les doctrinaires de la réaction monarchiste essaieront à partir du même dogme de bâtir des théories étroitement répressives. Chateaubriand, malgré l'époque, garde confiance en l'homme.

*Le Génie du christianisme* ne dit du reste pas tout. Dans cette œuvre de circonstance, Chateaubriand s'efface autant qu'il le peut au profit de tout ce qui peut servir sa cause. Mais il va revenir sur la mythologie miltonienne, et si les *Martyrs*, qui prolongent le *Génie*, manifestent la même intention apologétique, et ont un côté un peu forcé, les *Natchez* vont en revanche montrer que René ne se résigne pas aussi aisément à la perte du paradis, et éprouve un sentiment de révolte impuissante dont la coloration satanique donne une signification plus précise au malheur de l'existence.

## B. Histoire et mythologie.

### 1. Dans le prolongement du *Génie* : le Ciel, l'Enfer, et la Révolution.

#### a. Utilisation du merveilleux miltonien.

Les *Natchez* ont été conçus bien avant le *Génie du christianisme*, mais on sait que le projet du livre a évolué, et a été fortement modifié quand il a fallu faire entrer cet ouvrage, destiné à célébrer le bon sauvage victime de l'oppression européenne, dans le cadre des croyances nouvelles de l'auteur. Ce qui devait d'abord être un roman devint un poème épique en prose, et, en 1798, Chateaubriand, dans une lettre à Fontanes, envisagea pour la première fois de l'insérer dans la mythologie conventionnelle de l'épopée chrétienne. Il projetait en effet alors d'écrire un « Livre du Ciel » et un « Livre de l'Enfer »<sup>20</sup>. C'est à peu près à la même époque qu'il songea à son ouvrage sur la religion qui devint le *Génie*. D'autre part tout le « merveilleux » des *Martyrs* est dans le droit fil du même *Génie*, et sert largement d'illustration aux théories de l'auteur sur les ressources du merveilleux chrétien. Le monde extra-terrestre des *Natchez* et celui des *Martyrs* relèvent de la même inspiration : dans les *Natchez*, œuvre composite que Chateaubriand n'a jamais pris la peine d'unifier complètement, il s'intègre assez mal à l'ensemble, et de ce point de vue, le roman épique américain peut être considéré comme une sorte de brouillon de la grande épopée de 1805. Ce merveilleux rappelle irrésistiblement celui des épopées catholiques que nous avons examinées au sixième chapitre : alarme de Satan voyant son « empire » menacé, conseil des Démons, lutte entre le Ciel et l'Enfer qui se termine par une nouvelle chute de Satan dans l'abîme. Le schéma est le même, et le souvenir du *Paradis perdu* est présent de la même façon dans l'œuvre de Chateaubriand. Comme ses prédécesseurs, il travaille largement à partir du poème anglais.

Chateaubriand n'a pas caché ses emprunts à Milton, surtout en ce qui concerne les *Martyrs*. Dans les *Remarques* qui suivent l'épopée, il note qu'un « auteur ne peut employer que les matériaux fournis par son sujet » (p. 525), et considère comme faisant partie de la tradition épique chrétienne, et donc « inévitables », les souvenirs du Tasse ou de Milton. En même temps, tous les emprunts qu'il signale concernent le merveilleux, et sont pris soit à la description du Ciel, soit à celle des

20. Introduction de M. Maurice Regard, in *Œuvres romanesques et voyages*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 151.



Démons ou de l'Enfer. On sait qu'à ses yeux le *Paradis perdu* repose essentiellement sur le merveilleux. Il est, quant à lui, décidé à donner une place plus grande aux aventures humaines de son épopée, et à limiter le rôle des puissances de l'au-delà. Il l'indique très nettement dans l'invocation des *Martyrs*. Ce morceau, très inspiré du *Paradis perdu*, avec son appel à la « Muse céleste », suit le mouvement de l'invocation du poème anglais, mais rompt brusquement, d'une façon très appuyée, avec lui :

Comment l'antique ennemi du genre humain fit-il servir à ses projets les passions des hommes, et surtout l'ambition et l'amour ? Muse, daignez m'en instruire. Mais auparavant faites-moi connaître la vierge innocente et le pénitent illustre... (p. 106).

Le brusque retour sur la terre que souligne le « mais auparavant » montre qu'au contraire de son modèle anglais, la priorité est donnée aux héros humains du poème. Les *Natchez* comme les *Martyrs* sont d'abord des récits historiques et même romanesques, dans lesquels l'élément surnaturel est toujours subordonné aux événements terrestres, au point d'en apparaître comme une sorte de contrepoint allégorique. Alors que Milton tire des textes bibliques une mythologie colorée, somptueuse et violente, Chateaubriand, soucieux de mettre en lumière la signification allégorique et morale de son merveilleux, ne parviendrait qu'à un résultat sans relief, aussi bien dans sa description de l'Enfer que dans celle de la Cité céleste, si l'irruption de l'histoire dans la mythologie ne venait donner à celle-ci de sombres couleurs.

### b. La Cité céleste.

#### --- Un Dieu lointain et pompeux.

Le Ciel de Milton présente deux aspects antithétiques : d'une part il a quelque chose d'inimitable et d'ineffable<sup>21</sup>, et la langue des hommes ne peut en parler que par comparaisons approximatives, mais d'un autre côté, la terre est faite à sa ressemblance. En contemplant le monde nouvellement créé, Satan s'exclame : « Terre, que tu ressembles au ciel » (*P. L.* IX, 99). Au ciel sont réunis des qualités contradictoires sur la terre : ainsi les pierres précieuses sont vivantes, la perle y est liquide et forme une mer<sup>22</sup>. Mais le paysage terrestre est fait sur le même modèle que le paysage céleste, et la terre est un reflet du ciel. Il y a une unité de la création qui va de l'Empyrée à l'Enfer. Pour Chateaubriand au contraire, la rupture est totale entre les deux mondes :

Les eaux, les arbres, les fleurs de ces champs inconnus n'ont rien qui ressemble aux nôtres, hors les noms : c'est le charme de la verdure, de la solitude, de la fraîcheur de nos bois, et pourtant ce n'est pas cela ; c'est quelque chose qui n'a qu'une existence insaisissable (*Natchez*, p. 222).

Et il insiste sur cette rupture :

Loin d'ici, monuments de la terre !  
(*Martyrs*, p. 139.)

21. Voir *P. L.* III, 508 et 62.

22. *P. L.* II, 1050 ; : « living Sapphire », et *P. L.* III, 519 : « liquid Pearl ».

La réalité céleste est inaccessible à la langue des hommes :

Les paroles grossières, que la Muse est forcée d'employer, nous trompent : elles revêtent d'un corps ce qui n'existe que comme un Songe divin dans le cours d'un heureux sommeil (p. 140).

A la différence donc du *Paradis perdu*, le Ciel est coupé de la terre par cette opposition de nature. Il n'est pas exaltation ou sublimation de celle-ci.

Cette coupure radicale est particulièrement nette dans le portrait de Dieu. Le Dieu de Milton, malgré sa majesté, l'élévation de son trône et la lumière, insupportable même aux anges, qui émane de lui, a un aspect humain très marqué. Je ne parle même pas de sa conversation avec Adam dans le Paradis terrestre, mais dans le ciel même, les propos qu'il tient à son Fils ou à l'assemblée céleste sont ceux d'un puissant monarque. Du reste toute la scène dans laquelle il s'adresse au cercle des Esprits célestes pourrait rappeler une scène d'assemblée terrestre<sup>23</sup>. Chateaubriand a visiblement désapprouvé — comme il l'indique dans le *Génie* — toutes les scènes du Paradis miltonien. Il n'a pas voulu prêter à Dieu de longs discours, mais a préféré les remplacer par une seule parole sans rapport avec le langage humain, et dans laquelle est contenu tout le mystère du verbe divin :

Il ne prononça qu'une parole, mais une de ces paroles qui fécondent le néant, qui font naître la lumière, ou qui renferment la destinée des empires<sup>24</sup>.

Dieu est du reste décrit comme une réalité absolument inaccessible, situé au fond d'incommensurables et d'infranchissables abîmes :

Par delà le sanctuaire du Verbe s'étendent sans fin des espaces de feu et de lumière. Le Père habite au fond de ces abîmes de vie [...] là sont cachées les sources des vérités incompréhensibles au ciel même (*Martyrs*, p. 145).

Plus encore que Milton, Chateaubriand ne parle de Dieu qu'avec beaucoup de précautions, rappelant à tout moment le texte sacré sur lequel il s'appuie. Il essaie de parvenir à un sublime plus grandiose que le poète anglais, mais le respect extrême dont il fait preuve n'est sans doute pas une vertu poétique. Un Dieu aussi lointain ne parle guère à l'imagination ni à la sensibilité.

Car Chateaubriand veut décrire et non suggérer l'ineffable. Hugo saura très bien, en alliant le concret et l'abstrait, parler à l'imagination sans rien décrire qui soit l'objet d'une représentation. Une telle langue poétique manque à Chateaubriand, qui cherche toujours à présenter un tableau. Si bien que cet ineffable s'achève par la plus classique des descriptions :

... l'Oracle s'entrouve, et l'on aperçoit les trois Puissances. Porté sur un trône

23. L'unité de la création se retrouve dans les correspondances et oppositions entre la réunion des Esprits célestes et le concile démoniaque.

24. *Martyrs*, p. 146. Chateaubriand a supprimé le dialogue entre Dieu et le Christ (souvenir du Chant III du *Paradis perdu* ?) qu'on trouve dans les premières éditions. Voir ces variantes dans l'édition citée, p. 1567-68. Dans les *Natchez*, il fait parler Dieu au style indirect.

de nuées, le Père tient un compas à la main ; un cercle est sous ses pieds ; le Fils armé de la foudre, est assis à sa droite ; l'Esprit s'élève à sa gauche comme une colonne de lumière<sup>25</sup>.

Chateaubriand indique lui-même qu'ici il suit « les idées des peintres et des poètes ». Mais ce tableau, très figé, ruine tout ce qui précède : on en revient à une représentation très humaine, mais glacée par la pompe dont Chateaubriand l'entoure. Le respect ne fait pas nécessairement de la bonne littérature : les longs discours que Milton prête à Dieu sont évidemment dictés par son désir de justifier la Divinité auprès des hommes. Le Ciel lointain de Chateaubriand est au-delà de la justification. Nous retrouvons l'opposition que nous avons déjà analysée dans le *Génie* : ces représentations du Ciel différentes viennent d'une différence fondamentale d'attitudes religieuses. Le Dieu que conçoit Chateaubriand n'est pas de ceux qui se justifient devant l'homme.

#### — Les Anges.

Les anges tels que les voit Chateaubriand sont beaucoup plus proches des hommes, et là encore il se souvient et se sépare de Milton. Dans les *Natchez*, le portrait d'Uriel et sa rencontre avec l'Ange de l'Amérique doivent beaucoup au *Paradis perdu*. Comme dans Milton, Uriel est un « œil de l'Eternel » (*P. L.* III, 650), et il se tient près du soleil. De la même façon il répond à la question qui lui est posée :

Esprit rempli de prudence, votre curiosité n'a rien d'indiscret, puisque vous n'avez pour but que de glorifier l'œuvre du Père... (*Natchez*, p. 215).

Mais dans les *Martyrs*, Uriel va se transformer complètement : au lieu d'être le chef des anges qui protègent la création, il devient une sorte d'équivalent chrétien de Cupidon, baptisé « ange des saintes amours » :

Lorsque Dieu veut mettre dans le cœur de l'homme ces chastes ardeurs d'où sortent des miracles de vertu, c'est au plus beau des Esprits du ciel que ce soin important est confié. Uriel est son nom ; d'une main il tient une flèche d'or tirée du carquois du Seigneur de l'autre un flambeau allumé au foudre éternel. Sa naissance ne précéda point celle de l'univers : il naquit avec Eve au moment où la première femme ouvrit les yeux à la lumière récente (p. 300).

Cette transformation des anges qui les rapproche à la fois des divinités païennes et des figures allégoriques se retrouve à propos de l'ange des mers. Celui-ci est décrit

... assis sur un trône de cristal, il tenait à la main un frein d'or ; sa chevelure verte descendait humide sur ses épaules, et une écharpe d'azur enveloppait ses formes divines (p. 348).

Chateaubriand est ici beaucoup plus près de la mythologie classique que ne l'est Milton. Lui qui avait reproché à cette mythologie de pré-

25. A propos du compas que tient l'Eternel, Chateaubriand note que cet instrument, que Voltaire a beaucoup reproché à Milton, est mis entre les mains de Dieu par Raphaël, et suggère que Milton a pu en prendre l'idée au moment de son passage à Rome (*Remarques*, p. 532).

senter un univers surpeuplé, peuple à son tour l'univers d'anges omniprésents :

... tous sont les ministres des ouvrages ou des volontés de l'Eternel. A ceux-ci a été donné tout pouvoir sur le feu, l'air, la terre et l'eau ; à ceux-là appartient la direction des saisons, des vents et des tempêtes. Ils font mûrir les moissons, ils élèvent la jeune fleur, ils courbent le vieil arbre vers la terre. Ce sont eux qui soupirent dans les antiques forêts, qui parlent dans les flots de la mer et qui versent les fleuves du haut des montagnes (p. 141).

Ces millions d'anges gardiens créés par « le souffle de Dieu » en même temps que les hommes pourraient amener Chateaubriand à une sorte de folklore féérique, entrevu dans le *Génie*. Mais la forme guidée de l'épopée, dans laquelle l'auteur se conforme avec conscience et raideur à ses propres théories, l'amène à un merveilleux compassé, de style très saint-sulpicien, qui ne prend une signification réelle que par référence aux intentions contre-révolutionnaires du *Génie*. Il est significatif à cet égard que la fonction principale de ces anges soit de protéger les hommes « contre les attaques de l'Enfer », un enfer très marqué par les violences d'une histoire récente.

### c. L'Enfer.

#### — Une image incertaine du démon.

L'Enfer que présente Chateaubriand frappe d'abord par son caractère conventionnel. Il prend dans le *Paradis perdu* ce qu'y avaient déjà trouvé les épopées du 18<sup>e</sup> siècle, et l'utilise de la même manière. Ainsi dans les *Natchez* Satan, inquiet de voir « les lois de l'Evangile » grignoler son empire américain, réunit le conseil des démons :

Il déroule devant ses compagnons de douleurs le tableau de ce qu'il a fait pour perdre la race humaine, pour partager le monde créé avec le Créateur, pour opposer le mal au bien sur la terre, et, au-delà de la terre, l'Enfer au Ciel. Il propose aux légions maudites un dernier combat ; il veut armer toutes les nations idolâtres dans un vaste complot afin d'exterminer les chrétiens (p. 182).

Ce texte pourrait être le résumé de tous les discours tenus par Satan devant le même conseil des Démons dans Boesnier, La Baume, et tous les autres. On reconnaît aussi dans les membres du conseil des démons qui correspondent à Moloch, Bélial ou Belzébuth ; ce sont Areskouï, le dieu de la guerre, Alhaënsic, le dieu de la vengeance, et le Génie des fatales amours. Enfin « le rugissement de joie » du Tartare « qui fut entendu dans les forêts du Nouveau Monde » à la fin du conseil vient aussi du *Paradis perdu*, mais beaucoup s'en étaient déjà souvenus. Remarquons enfin que cette présentation de l'Enfer est extrêmement succincte et vague. On ne sait pas où se tient cette réunion des démons, le lieu n'est pas décrit, le discours de Satan est exécuté en quelques lignes. Bref, on a l'impression que Chateaubriand a suivi sans enthousiasme une tradition qui l'intéresse peu. Le véritable enfer est ailleurs dans les *Natchez*.

Dans les *Martyrs* la description de l'Enfer est plus élaborée. C'est toujours le même schéma d'ensemble : Satan réunit un conseil infernal chargé de prendre des mesures de défense contre les progrès du



christianisme ; mais l'écrivain a voulu cette fois-ci donner plus de couleur à cette mythologie, et il a largement emprunté à Milton. Alors que Satan n'a qu'une faible existence dans les *Natchez*, il a plus de relief dans les *Martyrs*. Dans le *Génie*, Chateaubriand avait cité le passage du *Paradis perdu* consacré au vol de Satan, et on retrouve ce vol dans les *Martyrs* :

Plus rapide que la pensée, il franchit tout l'espace qui doit s'anéantir un jour ; par delà les restes mugissants du chaos, il arrive à la frontière de ces régions impérissables comme la vengeance qui les forma ; régions maudites, tombe et berceau de la mort... (p. 234) <sup>26</sup>.

Le portrait du démon doit également beaucoup aux souvenirs de Milton. En pénétrant dans l'Enfer, il porte une « lance de feu », et sa description au moment où il ouvre le conseil des démons, est étroitement imitée du *Paradis perdu* :

Non plus comme cet astre du matin qui nous apporte la lumière, mais semblable à une comète effrayante, Lucifer s'assied sur son trône, au milieu de ce peuple d'Esprits. Telle qu'on voit pendant une tempête une vague s'élever au-dessus des autres flots, et menacer les navigateurs de sa cime écumante ; ou telle que, dans une ville embrasée, on remarque au milieu des édifices fumants une haute tour dont les flammes couronnent le sommet : tel paraît l'Archange tombé au milieu de ses compagnons (p. 328) <sup>27</sup>.

Si de nombreux éléments de ce portrait, le soleil affaibli, la comète, la tour, sont pris à Milton, il est à noter que Chateaubriand ne s'inspire nullement du Satan en majesté ouvrant le concile démoniaque au début du Chant II, mais du portrait plus tourmenté du premier Chant <sup>28</sup>.

Mais la tonalité d'ensemble est différente. Chateaubriand veut suggérer l'idée d'une force redoutable : pour l'évoquer, il procède uniquement par des comparaisons, qui n'ont pas la cohérence de celles de Milton, toutes solaires : celle de la vague annule celles du feu, et brouille l'image du démon. Il cherche à être plus frappant que Milton (ainsi celui-ci se contente de dire « se dressait comme une tour », tandis que Chateaubriand ajoute la couronne de flammes et les édifices fumant autour) sans grandir la figure de Satan. Sans doute pour se conformer aux prescriptions du *Génie*, il ne veut pas faire de lui le chef prestigieux du début du *Paradis perdu*. Il a supprimé tout ce qui concerne l'orgueil et le courage indomptable du démon, le front cicatrisé du guerrier, sa posture de chef. Subsiste cette impression d'une force mauvaise, rendue plus vive par l'ironie cruelle dont fait preuve Satan à l'égard des autres damnés. Chateaubriand ne veut rien voir d'héroïque chez le diable.

- *Conseil infernal et assemblée révolutionnaire dans les « Martyrs » et dans les « Mémoires ».*

D'autant moins que dans les *Martyrs*, il donne à son enfer une

26. Cf. *Paradis perdu*, fin du Chant II, et en particulier vers 911. [Ce rapprochement est indiqué par Chateaubriand lui-même (*Remarques*, p. 578).]

27. Là encore Chateaubriand indique mais sans précisions dans ses *Remarques* l'imitation de Milton (21<sup>e</sup> Remarque, p. 581).

28. *P.L.* I, 283 sq. et surtout I, 589 sq.

signification politique très précise : le conseil que Satan a réuni est — on l'a plusieurs fois remarqué — une sorte de caricature des assemblées révolutionnaires, et plus précisément du club des Cordeliers. Pour cette raison, Chateaubriand fait prononcer au démon un discours aussi proche que possible de ceux de la Révolution française<sup>29</sup>. De même il transforme les autres orateurs du conseil de telle sorte qu'ils puissent être le modèle, selon lui, d'orateurs révolutionnaires, sans toutefois aller jusqu'à les personifier ouvertement. Le Moloch miltonien devient le démon de l'homicide : il en a la violence fruste, mais à la différence du Moloch miltonien, cette violence s'exerce contre les hommes : c'est lui qui appelle au massacre et à l'extermination des ennemis. Le « démon de la fausse sagesse » ressemble beaucoup à Belzébuth : même maintien composé et dignité apparente. Chateaubriand lui fait prêcher l'athéisme et la subversion de toute société :

Je livrerai les hommes à leur propre raison ; je leur enverrai mon fils, l'Athéisme, amant de la Mort et ennemi de l'Espérance [...] Je saurai forcer l'Éternel à détruire une seconde fois son ouvrage (p. 241).

Enfin, à l'ordonnance bien réglée du Conseil miltonien (qui n'empêche nullement les mouvements d'assemblée) s'oppose le désordre fiévreux de la réunion démoniaque des *Martyrs*. En effet les paroles du Démon de la fausse sagesse déclenchent un tumulte attirant les damnés, qui sont le peuple de l'Enfer :

Aussitôt ces âmes, qui n'étaient plus gardées dans leurs bûchers, s'échappèrent des flammes et accoururent au conseil : elles traînaient avec elles quelque partie de leurs supplices : l'une son suaire embrasé, l'autre sa chape de plomb, celle-ci les glaçons qui pendaient à ses yeux remplis de larmes, celle-là les serpents dont elle était dévorée. Les affreux spectateurs d'un affreux sénat prennent leurs rangs dans les tribunes brûlantes (p. 241).

Ces damnés, caricaturalement dan'esques, effraient Satan lui-même, qui ne parvient pas à rétablir l'ordre et à faire chasser les envahisseurs. Comme dans La Harpe, l'évocation de la domination populaire tourne à la vision hallucinée, et le passage de l'épopée miltonienne à l'assemblée révolutionnaire amène à une vision fantastique et épouvantée de l'histoire<sup>30</sup>.

Ce conseil infernal doit être confronté avec ce que Chateaubriand écrit sur les principaux chefs révolutionnaires et sur le club des Cordeliers dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* et l'*Essai sur la littérature anglaise*. Cette confrontation permet de voir que Chateaubriand ne donne pas une simple présentation allégorique de la Révolution, mais

29. Le début du discours de Satan « depuis que j'ai brisé le joug du tyran » est une évidente transposition de la *Marseillaise*. Notons à ce propos que Satan dans le *Paradis perdu*, traite Dieu de tyran (IX, 466) et que l'idée que le pouvoir de Dieu est le joug d'un tyran domine tous les discours de l'Enfer. Là encore la transposition de l'Enfer de Milton à la Révolution française se fait d'elle-même. De même quand le Satan de Chateaubriand parle des justes droits des démons il faut remarquer que l'affirmation des droits des anges déchus revient souvent dans l'Enfer miltonien. Voir par exemple *P.L.* II, 38.

30. La comparaison entre l'ordonnance baroque du *Paradis perdu* et la vision de Chateaubriand nous montre, il me semble, qu'on ne saurait qualifier ce texte de morceau d'art baroque, à moins de voir dans le baroque uniquement la fièvre de l'imagination.

qu'histoire et mythe se pénètrent profondément. La correspondance entre l'Enfer des *Martyrs* et les *Mémoires* est à cet égard frappante.

Dans les *Mémoires*, la description du club des Cordeliers est toute marquée d'images infernales : la salle du club, l'ancien monastère, est présenté comme un lieu désolé et comparé à « une morgue » :

Les tableaux, les images sculptées ou peintes, les voiles, les rideaux, du couvent avaient été arrachés ; la basilique écorchée ne présentait plus aux yeux que ses ossements et ses arêtes (*M.O.-T.* I, p. 296).

Même aspect de ruine dans la « longue suite de portiques désolés » qu'est le palais de la Mort dans lequel se réunissent les démons des *Martyrs*. A la fin du conseil, ceux-ci sont comparés à des chauves-souris :

On voit passer la troupe immonde à la lueur des fournaises ardentes : comme dans une grotte souterraine voltigent à la lumière d'un flambeau ces oiseaux douteux dont un insecte impur semble avoir tissu les ailes<sup>31</sup>.

On retrouve cette présence d'oiseaux « impurs » dans un passage des *Mémoires*, qui les montre envahissant l'assemblée révolutionnaire :

Les harangueurs à la voix frêle ou tonnante avaient d'autres interrupteurs que leurs opposants ; les petites chouettes noires du cloître sans moines et du clocher sans cloches, s'éjouissaient aux fenêtres brisées, en espoir du butin ; elles interrompaient les discours. On les rappelait d'abord à l'ordre par le tintamarre de l'impuissante sonnette ; mais ne cessant point leur criaillement, on leur tirait des coups de fusil pour leur faire faire silence : elles tombaient palpitantes, blessées et fatidiques au milieu du Pandémonium (*M.O.-T.* I, p. 297).

Chauves-souris ou petite chouettes noires — ce qui ne correspond à aucune espèce de chouette et le comportement de ces oiseaux n'est pas non plus celui de cette espèce — ce sont les mêmes oiseaux démoniaques, et la vision hallucinée l'emporte ici sur la description historique. La mention du Pandémonium à la fin du passage montre que le souvenir de l'Enfer miltonien domine ce texte. Le conseil démoniaque et le club de Danton forment dans l'esprit de l'écrivain deux images qui se superposent.

#### — Mirabeau - Satan.

Pas plus que dans les *Martyrs*, Chateaubriand n'a cherché, dans les *Mémoires*, à faire représenter avec exactitude par un démon un chef révolutionnaire. Cependant, l'image qu'il y donne de chacun d'eux rappelle d'assez près les images démoniaques. Danton, violent et cynique, fait penser au démon de l'homicide, comme l'athée Robespierre ressemble au démon de la fausse sagesse. « Marat, comme le Pêché de Milton, fut violé par la Mort ». Mirabeau surtout, qui domine tous les autres comme Satan domine ses acolytes, est devenu « le symbole ou le mythe de l'époque qu'il représente » et a quelque chose qui rappelle le chef des démons. Dans une scène probablement imaginaire, il

31. *Martyrs*, p. 243. Dans ses Remarques, Chateaubriand constate qu'il est « assez difficile de peindre noblement une chauve-souris » (p. 582).

met la main sur l'épaule du jeune Chateaubriand, et cette main large couvrit toute l'épaule du jeune homme :

Je sens encore l'impression de cette main, comme si Satan m'eût touché de sa griffe de feu (*M.O.-T.* I, p. 179)<sup>32</sup>.

Toute l'image de Mirabeau est empreinte de cette ressemblance avec Satan, et ses particularités physiques sont interprétées pour suggérer cette ressemblance. Ainsi les marques de la petite vérole se changent en « sillons » laissés par la foudre sur le visage du démon :

Les sillons creusés par la petite-vérole sur le visage de l'orateur avaient plutôt l'air d'escarres laissées par la flamme (*M.O.-T.* I, p. 176).

Chateaubriand rappelle le *Paradis perdu* à son sujet :

Quand il secouait sa crinière en regardant le peuple, il l'arrêtait ; quand il levait sa patte et montrait ses ongles, la plèbe courait furieuse. Au milieu de l'effroyable désordre d'une séance, je l'ai vu à la tribune, sombre, laid et immobile : il rappelait le chaos de Milton, impassible et sans forme au centre de sa confusion.

Mais le chaos de Milton est en fait un « vieil anarque à la voix chevrotante »<sup>33</sup>, sans pouvoir. Il n'a en rien la puissance de l'orateur révolutionnaire. Pourtant il n'y a ici nulle confusion chez Chateaubriand : la superposition de l'image du chaos et de celle de Satan, nous l'avons notée dès le portrait de Satan du *Génie*, ainsi que dans les *Martyrs*, où elle souligne le désordre intérieur du personnage. Du chaos infernal au Pandémonium - assemblée révolutionnaire au chef redoutable, pervers et en même temps chaotique qui la domine, tout le jeu des équivalences imaginaires ne manque pas, d'une œuvre à l'autre, de cohérence.

### *Le peuple démoniaque.*

La figure puissante de Mirabeau sait imposer sa volonté à la « plèbe furieuse », comme Satan domine le peuple des démons. Dans ses *Remarques* sur les *Martyrs*, Chateaubriand fait observer qu'il croit être le premier auteur à avoir « osé mettre les pauvres aux enfers », et il ajoute : « Avant la Révolution, je n'aurais pas eu cette idée » (p. 579). C'est que tous ces damnés qui envahissent le conseil démoniaque et dont nous avons noté les figures difformes sont le strict équivalent infernal de la populace envahissant l'assemblée révolutionnaire. Chateaubriand décrit cette foule juste après avoir évoqué le Pandémonium à propos des « fatidiques » chouettes noires :

Des charpentes abattues, des bancs boiteux, des stalles démantibulées, des tronçons de saints poulés et poussés contre les murs, servaient de gradins aux spectateurs crottés, poudreux, soûls, suants, en carmagnole percée, la pique sur l'épaule ou les bras croisés.

32. Chateaubriand raconte deux fois cette histoire : une fois dans l'*Essai sur la littérature anglaise* (p. 701), dans une comparaison entre le « siècle de Milton » et la Révolution française, et dans les *Mémoires* (t. I, p. 175), où il reprend le même développement, mais sans la comparaison avec la révolution anglaise.

33. « Anarch old with faulting speech » (*P.L.* II, 998-99).



Les plus difformes de la bande obtenaient de préférence la parole. Les infirmités de l'âme et du corps ont joué un rôle dans nos troubles (*M.O.-T.* I, p. 297) <sup>34</sup>.

Ce sont les damnés qui effraient Satan lui-même dans les *Martyrs*. Il y a bien tout un peuple de démons dans le *Paradis perdu*, mais ils comptent peu. La réduction de leur taille, destinée à leur permettre d'entrer en nombre dans le Pandémonium, est à cet égard significative : seuls les chefs gardent leur stature. Dans la *Christiade*, l'attention se portait sur les démons artisans, mais c'était dans le contexte de la ville infernale. Ici au contraire ce caractère démoniaque du peuple, aussi bien dans les *Mémoires* que dans les *Martyrs*, donne à l'Enfer de Chateaubriand toute sa signification politique et complète le passage de l'histoire au mythe.

— *Allégorie et histoire.*

Cette intrusion de l'histoire dans l'épopée est en partie masquée, dans les *Martyrs*, par le discours allégorique et les souvenirs de l'épopée classique. L'Enfer a tout un côté virgilien qui tend vers la personification de figures morales : « vaines chimères », « songes funestes » s'y trouvent personnifiés, ainsi que « l'éternité des douleurs », à l'« entrée du premier vestibule » <sup>35</sup>. De même le Crime et la Mort, transposition des allégories miltoniennes du Péché et de la Mort, ne sont guère que des personnifications d'entités abstraites, comme les autres figures allégoriques de l'épopée. On retrouve dans tout ce merveilleux l'application des recettes du *Lutrin* ou de la *Henriade*, et il a pu paraître bien vieillot.

En faisant reposer l'essentiel de son merveilleux sur la Bible, Milton retrouve à travers l'Écriture Sainte la couleur et la violence de l'histoire, y compris sa barbarie. Les forces surnaturelles qui parcourent son poème sont loin d'y être toujours rationnellement explicables. Aussi a-t-on pu écrire que c'est l'imitation du *Paradis perdu* qui avait « sauvé » <sup>36</sup> Chateaubriand de l'allégorie. Pourtant ce n'en est pas l'imitation directe : Chateaubriand sait très bien incorporer ce qu'il prend à Milton dans son discours allégorique. Ainsi, s'il se souvient des « chaînes de diamant » dont Milton a chargé le « serpent infernal », c'est pour les donner au « démon du désespoir » :

Lié par cents nœuds de diamant sur un trône de bronze, le Démon du désespoir domine l'empire des chagrins (p. 235).

Son penchant pour le merveilleux allégorique l'amène à doubler Satan de cette entité abstraite, et son Enfer tout entier est encombré de ces inconsistantes figures. Il ne prend vie que lorsqu'y pénètrent l'histoire et la politique.

34. Le début de ce texte, jusqu'à « bras croisés », figure également dans la quatrième partie de l'*Essai sur la littérature anglaise*, dans une comparaison entre la Révolution anglaise et la Révolution française.

35. Chateaubriand fait observer que le Palais infernal situé au cœur de son enfer ne « ressemble point au Pandémonium du *Paradis perdu* » (*Remarques*, p. 580) ; il ressemble beaucoup, par contre, à la cité de Dité.

36. Voir l'article de W. Wright Roberts, « Chateaubriand and Milton », in *Modern Language Review*, t. V (1910), p. 409-29.

C'est là que le *Paradis perdu* peut servir véritablement de modèle. Comme Chateaubriand considère que Milton a reproduit dans son *Enfer* les scènes révolutionnaires dont il avait été le témoin, il ne fait que suivre l'exemple du poète anglais, puisque selon lui la Révolution française a copié l'anglaise :

Les Jacobins étaient des plagiaires ; ils le furent encore en immolant Louis XVI à l'instar de Charles 1<sup>er</sup> (*M.O.-T.* I, p. 299).

Je ne veux pas dire qu'il a pris à la lecture de Milton l'idée de donner à son merveilleux une signification politique : nous avons vu qu'il n'avait pas été le premier, après la Révolution, à le faire. Mais à la différence d'un La Harpe, il s'est gardé de faire intervenir directement l'enfer dans la réalité révolutionnaire : le choix même d'un sujet apparemment très éloigné dans le temps l'amène, dans les *Martyrs*, à procéder par analogie, comme il pense que Milton l'a fait. Les Démones sont à la fois un reflet de la Révolution et en même temps les modèles de cette Révolution. Chateaubriand rend cette analogie très visible, beaucoup plus qu'elle ne l'est dans le *Paradis perdu*, où son existence même a toujours été discutée. Satan chantant la *Marseillaise* n'a aucun équivalent dans le poème anglais : le côté frénétique de l'enfer des *Martyrs* correspond à cette vision fiévreuse et fantasmagorique de l'histoire qui est celle des *Mémoires*. Mais l'enfer de l'épopée a été décrit bien avant la description directe de l'enfer révolutionnaire, comme si Chateaubriand avait eu besoin d'élaborer d'abord le mythe lui-même avant de lui faire ordonner sa vision historique. C'est dans cette élaboration et dans la distance gardée vis-à-vis de l'histoire que le *Paradis perdu*, lu résolument à travers l'histoire comme l'histoire est lue à travers le *Paradis perdu*, sert de catalyseur.

## 2. L'impossible paradis, la liberté et la révolte.

### a. L'Amérique et l'Eden.

Dans les *Martyrs*, les camps sont bien définis, et le choix de l'auteur est aussi clair que le choix de Dieu. Dans les *Natchez*, au contraire, il est difficile de dire où sont les bons. Ou plutôt ils sont des deux côtés, comme les méchants. L'auteur a beaucoup changé entre le moment où il a conçu cette œuvre et celui où elle fut publiée, et il a voulu appliquer les théories du *Génie* à un ouvrage qui était initialement d'esprit tout différent. Ce roman épique, de naissance lente et difficile, porte les marques des repentirs de l'auteur. C'est aussi une des œuvres qu'il a le plus longuement travaillée (il la retouche encore en 1824 et 1825, bien qu'elle semble inachevée à cause de son manque d'unité) et il a pour elle une préférence avouée<sup>37</sup>. Elle me paraît tenir au côté le plus secret de Chateaubriand, et l'étude des rapports entre les *Natchez* et le *Paradis perdu* montre bien ce qui fait la cohérence profonde de cette épopée du malaise. Sauf dans les rares scènes célestes et infernales dont j'ai déjà parlé, les souvenirs de l'épopée miltonienne y sont peu visibles. Ses résonances imaginaires y sont en revanche nombreuses, et elles

37. Cf. la lettre à E. de Blossville citée par M. Regard, *op. cit.*, p. 155.

mettent bien en lumière la nostalgie paradisiaque et les raisons de la révolte et du désespoir de René.

L'Amérique y occupe une place qui est très voisine de celle du jardin d'Eden dans Milton : c'est le lieu du combat entre le Ciel et l'Enfer. Mieux encore, René y cherche un nouveau paradis terrestre. Dans l'aventure américaine de Chateaubriand, il y a deux parts : celle du récit et celle du rêve, et dans le *Voyage en Amérique* comme dans les *Natchez*, ce sont les régions qu'il n'a pas vues qui sont le plus somptueusement décrites. Le changement est très sensible dans le *Voyage* : le début du « journal sans date » marque une véritable entrée dans l'univers du rêve intérieur. On s'est beaucoup interrogé sur les raisons qui ont poussé Chateaubriand au voyage : la part de l'imagination y est grande. « Amoureux de cartes et d'estampes » et surtout de ce mythe américain qui se reflète aussi bien dans la maigre épopée de Madame Du Bocage que dans les projets — presque contemporains de ce voyage — d'André Chénier, l'auteur des *Mémoires* se souvient de l'avoir été, indiquant que, pour cette aventure, il n'avait de préparé que son « imagination et [son] courage », et la considérant comme le prolongement des rêveries bretonnes :

... ma sylphide obsédait encore mon imagination. Je me faisait une félicité de réaliser avec elle mes courses fantastiques dans les forêts du Nouveau-Monde... (M.O.-T., p. 188).

Le projet d'une épopée de l'homme américain, conçu avant son départ, atteste aussi de l'emprise de ce rêve de l'Amérique sur le jeune homme. Le Nouveau Monde a l'attrait d'un nouveau jardin d'Eden — ou plutôt du monde tel qu'il fut à sa création, dans sa fraîcheur et sa pureté.

On a voulu relever dans les riches descriptions de la nature américaine des souvenirs du *Paradis perdu*<sup>38</sup> : ainsi la nuit d'*Atala* avec sa célèbre « cime indéterminée des forêts » a pu rappeler l'imprécision de la limite de la forêt dans le jardin d'Eden, « shade over shade »<sup>39</sup>. Ces rapprochements de détail ne sont jamais très convaincants. On voit bien pourtant ce qui a amené leurs auteurs à les suggérer : c'est que Chateaubriand rapproche très précisément la nature américaine du jardin d'Eden : il note que cette « délicieuse contrée » est appelée « le nouvel Eden », et a un aspect surnaturel qui rappelle le Paradis terrestre :

... il sort de tels bruits du fond des forêts, il se passe de telles choses aux yeux, que j'essaierais en vain de les décrire à ceux qui n'ont point parcouru ces champs primitifs de la nature (*Atala*, p. 35).

Lieux intacts qui « depuis la naissance du monde ne répétaient que le soupir des vents, le brame des cerfs et le chant des oiseaux »<sup>40</sup>. La description de Chateaubriand est beaucoup plus colorée que celle

38. Voir en particulier l'article de A. T. Baker, « Milton and Chateaubriand » (*French Quarterly*, I (1919), p. 87-104).

39. P.L. IV, 141 : « ombre sur ombre ». Quant à la « lumière gris de perle » du clair de lune, je ne crois pas que cet adjectif vienne d'une erreur sur la « peerless light » miltonienne. Voir sur ce point l'étude de la traduction.

40. *Natchez*, p. 174.

de Milton : celui-ci a mêlé dans son Eden l'exotisme oriental à une majestueuse nature anglaise, nature qui est proche de la nôtre, tout en étant radicalement différente ; et tout l'art du passage consiste à équilibrer ces deux impressions contradictoires de ressemblance et de différence. Chateaubriand au contraire insiste sur l'exotisme pour créer des tableaux d'une magnificence extrême, un Eden dans lequel la nature se fait art, mais art beaucoup plus extérieur. Le paysage a quelque chose d'écrasant qui refuse l'homme, et on voit mal le premier couple allant y faire du jardinage. Ce pourquoi je n'attache pas grande importance à des réminiscences précises de Milton, s'il y en a, dans cette description.

Le souvenir est à un tout autre niveau : nous avons noté à propos du *Génie* ce que pouvait devoir au poème anglais l'idée que le monde à sa naissance n'était pas celui d'un printemps mièvre, mais un monde adulte, portant des marques de vieillesse : les zones d'ombre, les arbres arrachés n'y sont pas oubliés. Et surtout leur signification est nette, et c'est la même que celle du texte miltonien : cet Eden est un Eden menacé, et par sa luxuriance même. Sa richesse devient facilement tempête, débordement, déluge. C'est un paradis condamné à disparaître. Mais il a été là, presque à la portée du héros. Quand René, arrivé chez les Natchez, s'éveille après la première nuit passée dans une cabane, ses impressions ont une fraîcheur et un bonheur paradisiaques :

Les premiers objets qui s'offrirent à sa vue, en sortant d'un profond sommeil, furent la vaste coupole d'un ciel bleu où volaient quelques oiseaux, et la cime des tulipiers qui frémissaient au souffle des brises du matin. Des écureuils se jouaient dans les branches de ces beaux arbres, et des perruches sifflaient sous leur feuilles satinées. Le visage tourné vers le dôme azuré, le jeune étranger enfonçait ses regards dans ce dôme qui lui paraissait d'une immense profondeur et transparent comme le verre. Un sentiment confus de bonheur, trop inconnu à René, reposait au fond de son âme, en même temps que le frère d'Amélie croyait sentir son sang rafraîchi descendre de son cœur dans ses veines, et par un long détour remonter à sa source : telle l'antiquité nous peint des ruisseaux de lait s'égarant au sein de la terre, lorsque les hommes avaient leur innocence, et que le soleil de l'âge d'or se levait aux chants d'un peuple de pasteurs (p. 183).

et plus loin :

Le frère d'Amélie s'était endormi l'homme de la société, il se réveillait l'homme de la nature. Le ciel était sur sa tête, comme le dais de sa couche ; des courtines de feuillages et de fleurs semblaient pendre de ce dais superbe ; des vents soufflaient la fraîcheur et la santé ; des hommes libres, des femmes pures entouraient la couche du jeune homme. Il se serait volontiers touché pour s'assurer de son existence, pour se convaincre qu'autour de lui tout n'était pas illusion (p. 184).

Tout n'est pas illusion dans cette impression d'une existence radicalement nouvelle, qui est comme le retour à un état antérieur au péché originel.

Car l'impression de René à son réveil correspond exactement aux desseins de Dieu sur l'Amérique :

L'Eternel révéla à son Fils bien-aimé ses desseins sur l'Amérique : il préparait au genre humain, dans cette partie du monde, une rénovation d'existence. L'homme s'éclairant par des lumières toujours croissantes et jamais perdues, devait retrouver cette sublimité première d'où le péché originel l'avait fait des-



endre ; sublimité dont l'esprit humain était redevenu capable, en vertu de la rédemption du Christ. Cependant le souverain du Ciel permet à Satan un moment de triomphe, pour l'expiation de quelques fautes particulières. L'Enfer, profitant de la liberté laissée à sa rage, saisit et fait naître toutes les occasions du mal (p. 227).

Nous sommes en plein rêve : le mythe est ici assez fort pour inspirer à Chateaubriand cette théologie fantaisiste. M. Regard fait observer que cette conversation entre l'Eternel et son Fils semble inspirée de Milton<sup>41</sup>. Mais c'est tout le schéma mythique qui est celui du *Paradis perdu* : le réveil paradisiaque de René a lieu juste après la réunion du Concile démoniaque, et le « rugissement de joie » du Tartare à l'annonce du plan de guerre de Satan, et au moment où Satan arrive sur la terre. Il y a coïncidence entre la naissance de l'homme à la création édénique et l'apparition de cette « grande Ombre » satanique qui menace et va détruire cet Eden. Le récit des *Natchez* contient toute une construction imaginaire qui reprend l'histoire de l'éveil de l'homme à la vie, du Paradis terrestre et de la chute, et transforme la mythologie miltonienne en une mythologie personnelle à Chateaubriand. On y retrouve la liberté et la révolte, tout ce qui est tu dans le *Génie*, et l'inévitable malheur de la condition humaine y prend une signification beaucoup plus précise.

Si dans les deux œuvres nous avons un Eden menacé, enjeu de la lutte des puissances supérieures — sur ce point Chateaubriand s'écarte des épopées catholiques qui faisaient de l'Amérique exclusivement le domaine des démons — les *Natchez* n'ont apparemment rien d'autre qui les rapproche du poème anglais. A la simplicité de ce dernier s'oppose leur complexité, leur cheminement tortueux, tout un aspect de roman frénétique qui mêle le hasard à l'horrible. Mais tout ceci masque ce qui est au fond de l'œuvre, et qui correspond au *Paradis perdu*, dans la mesure où il s'agit aussi d'une méditation ou d'une rêverie voilées sur la révolte et le péché. Non plus influence, mais transformation ou transmutation, le merveilleux n'est plus une convention littéraire, un bric-à-brac dantesque ou miltonien « froidement réchauffé », selon la formule de Sainte-Beuve : il s'intègre au mythe, et tout ce qui sépare les deux œuvres et les éloigne l'une de l'autre n'empêche pas d'y retrouver la même résonance fondamentale.

#### b. De l'Eden à l'Enfer.

Nous notions plus haut que la ligne de démarcation entre le bien et le mal est difficile à déterminer dans les *Natchez* : elle passe à l'intérieur de chaque camp et le renégat Fébriano chez les Français est aussi satanique qu'Ondouré chez leurs adversaires. Mais à côté de ces caractères très franchés, une bonne part de la catastrophe finale est due à des malentendus, à des coïncidences fâcheuses, qui donnent une impression de malaise. Les amours non partagées, nombreuses dans l'œuvre, aussi bien chez les bons que chez les méchants, contribuent aussi à créer un climat oppressant. Les démons jouent, bien entendu, leur rôle, et utilisent cette situation trouble, mais ils n'en sont pas entière-

41. *Op. cit.*, p. 1225. Cf. *P.L.* III, 80 sq.

ment responsables. Ainsi la loyauté d'Ou'ougamiz et de Céluta à leur parole et à leur patrie contribue à la perte de René, de même que l'Indienne qui, par simple amabilité, remet celui-ci dans le bon chemin, l'envoie en fait à la mort (p. 551).

René, personnage ambigu, n'est donc pas déplacé dans cette épopée de l'ambiguïté. Malgré sa loyauté, nul ne semble savoir dans quel camp il est réellement. Ainsi, bien qu'il travaille autant qu'il le peut à la bonne cause, c'est-à-dire la bonne entente entre Français et Natchez, qui ne pourrait se terminer que par l'évangélisation de ces derniers (on le voit baptiser l'enfant qu'il a eu de Céluta), il est protégé par les démons sur l'ordre de Satan « afin que sa vie prolongée [devienne] encore plus malheureuse, plus propre à servir les desseins de l'Enfer »<sup>42</sup>. Il arrive du reste que le Ciel et l'Enfer se retrouvent du même côté : ainsi au moment où sainte Catherine implore le Tout Puissant de faire cesser le combat sanglant qui oppose Français et Natchez, Satan envoie le Démon de la Nuit qui sépare les guerriers. Notons enfin que dans la deuxième partie de l'épopée, tout le merveilleux semble presque oublié : les desseins de Satan s'accomplissent sans résistance. On ne voit point le démon rejeté à l'abîme après une fausse victoire transformée en défaite. Le livre se termine dans une atmosphère de complète désolation. René disparaît jusque dans sa descendance. Ses amis sont morts ou se tuent. Les Natchez sont bannis de leur patrie et exterminés en exil. Si on se souvient des desseins de l'Eternel sur cette partie du monde, il faut bien dire que Dieu n'a pas réussi. La rénovation d'existence annoncée a été irrémédiablement transformée en crimes et malheurs, et l'Eden est devenu un Enfer.

Une des raisons de ces incertitudes me semble venir du fait que Chateaubriand sent très vivement l'ambiguïté du projet colonisateur, souvent dénoncé dans la deuxième partie du 18<sup>e</sup> siècle, et justement à propos de l'Amérique. Ceux qui apportent l'Evangile sont souvent aussi les oppresseurs. Un missionnaire désintéressé comme le père Souël est écarté de l'action. Les Indiens combattent pour leur liberté et leur indépendance. La figure d'Adario est à cet égard significative : ce chef indien qui met la liberté de son peuple au-dessus de tout et qui n'hésite pas à étouffer un de ses enfants pour qu'il ne soit pas esclave — et on ne sait si on doit admirer ou réprouver cet acte — a la stature d'un Romain antique. Indomptable, ne vivant plus que pour l'indépendance, il est devant les Français qui occupent le territoire des Natchez le chef de la résistance :

Quelquefois le Sachem contemplait les Français qui labouraient les champs de sa patrie : l'ange exterminateur n'aurait pas lancé des regards plus dévorants sur un monde dont le Dieu vivant aurait retiré sa main (p. 448).

Le vertueux Sachem, que rien ne peut courber, est celui qui anime le combat des Natchez, et il meurt plein de joie en commandant l'attaque, sûr de la victoire. Aucun Français ne fait contrepoids à cette figure puissante. Chépar, leur chef, est ambitieux, faible et aveugle. Au reste

42. P. 211. Notons à ce propos que plusieurs commentateurs avaient considéré l'immortalité du Satan miltonien (« Confounded though immortal ») comme un malheur et une punition supplémentaires.

le camp français n'attire pas la sympathie. Ces colons apparaissent cupides et hypocrites. Ainsi ils détiennent indûment en captivité Chactas, qui était venu proposer la paix. Les seuls qui sont loyaux et sûrs, comme Artaguet, n'approuvent pas la conduite de leur camp. Aussi le conseil des Indiens qui se réunit à l'instigation des Natchez apparaît-il bien avoir la responsabilité de « la liberté de tout un monde ».

Adario est sans doute un des rares hommes intègres dans ce combat pour la liberté. S'il est une figure représentative, et comme l'emblème de la liberté, il n'agit pas vraiment. Dans le complot pour la reconquête de l'indépendance, celui qui est le maître de jeu, dans son strict intérêt personnel, est le diabolique Ondouré. Poussé par toutes les passions de l'enfer, Ondouré sait se servir de la vertu d'Adario et utilise ce dernier dans des manœuvres destinées à se procurer le pouvoir et la possession de Céluta. C'est lui qui donne au complot des Natchez son allure tortueuse et souterraine, et qui corrompt le fier désir d'indépendance. Ce combat pour la liberté est ainsi fondamentalement vicié. Mila le rappelle à Outougamiz qui a participé au complot malgré lui : « As-tu pu te figurer que la liberté serait le fruit du crime ? » Il y a dans le combat pour la liberté un net élément infernal.

Il n'est pas étonnant dans ces conditions que le dernier conseil des Natchez ressemble beaucoup à un conseil démoniaque : il a lieu sous terre dans une profonde caverne obscure, à côté d'un lac souterrain bordé de « rochers stériles hérissant des côtes ténébreuses, ou suspendus en voûte au-dessus de l'abîme ». Le décor naturellement sombre et farouche est rendu lugubre et cruel par les Indiens, qui font présider leur réunion par leurs idoles :

Au bord du lac était un grand fragment de rocher ; les jongleurs l'avaient transformé en autel. On y voyait, à la lueur d'une torche, trois hideux marmousets de tailles inégales. Celui du centre, Manitou de la liberté, surpassait les autres de toute la tête ; dans ses traits grossièrement sculptés on reconnaissait le symbole d'une indépendance rude, ennemie du joug des lois, impatiente même des chaînes de la nature. Les deux autres figures représentaient l'une les chairs rouges, l'autre les chairs blanches. Un feu d'ossements brûlait devant ces idoles, en jetant une lumière enfumée et une odeur pénétrante. Du sang humain, des poisons exprimés de divers serpents, des herbes vénéneuses cueillies avec des paroles cabalistiques, remplissaient un vase de cyprès. Un vent nocturne se leva sur le lac dont les flots montèrent aux voûtes de l'abîme : la tempête dans les flancs de la terre, les idoles menaçantes, le bassin de sang, le feu mortuaire, les prêtres agitant des vipères avec des évocations épouvantables, la foule des Sauvages, dans leurs habillements bizarres et divers, toute cette scène, entourée par les masses des rochers souterrains, donnait une idée du Tartare (p. 554-5).

Le « Manitou de la liberté », idole équivoque, domine ce souterrain infernal d'où doit « s'élancer » « la liberté du Nouveau-Monde ».

### c. Les deux faces de la liberté.

Nous rejoignons sur un certain plan la mythologie des *Martyrs*, et l'identification entre concile infernal et assemblée révolutionnaire. Mais dans les *Martyrs*, œuvre écrite dans des intentions polémiques précises et dominée par le même esprit contre-révolutionnaire que le *Génie*, l'Enfer n'a rien à voir avec la liberté. Ainsi les Romains qui livrent les

chrétiens aux bêtes n'ont rien de commun avec ceux du temps de la République :

C'était des hommes abrutis par la servitude, aveuglés par l'idolâtrie, et chez qui toute humanité s'était éteinte avec le sentiment de la liberté (*Martyrs*, p. 495).

Dans les *Natchez* au contraire, la liberté réclamée est justement celle dont les Indiens, fils du soleil, ont joui autrefois, et un des Sachem qui les commande s'appelle même le Soleil. Ce chef a dirigé avant que ne commence le récit une première « révolution » qui leur a rendu l'indépendance. Cet aspect lumineux -- solaire -- de la lutte des *Natchez* se retrouve lorsque apparaît Adario dans la grotte infernale :

... tout à coup une vive clarté illumine les vagues orageuses et les rochers fantastiques. Les idoles ont disparu ; on n'aperçoit plus sur la pierre, autel de la vengeance, que le vieillard Adario vêtu de la tunique de guerre, appuyé d'une main sur son casse-tête, tenant de l'autre un flambeau (p. 555).

Cette clarté liée à un vieux chef qui, avec Chactas et l'ancien Soleil, est le symbole de l'indépendance reconquise des *Natchez*, fait disparaître les idoles et le décor infernal comme le noble et farouche discours que tient Adario dissipe les relents d'intrigue et de basse politique. Mais pour peu de temps. Les « dômes funèbres » réapparaissent juste après le discours, et l'intervention d'Outougamiz fait revenir le malaise, rappelant que, sans le vouloir, Adario est le jouet des perfides. La lumière de la liberté a ébloui un instant, mais d'un éclat en partie faux. Ce coup d'œil sur le décor imaginaire de l'œuvre nous ramène à son ambiguïté fondamentale.

René, devant les Français, se fait le champion de l'indépendance des *Natchez*, et dénonce les colons, leur cupidité et leurs intrigues :

Un vil ramas d'hommes enlevés à la corruption de l'Europe a dépouillé de ses terres une nation indépendante (p. 410).

Aussi après de tels discours est-il en proie à l'hostilité de cette populace :

Le frère d'Amélie fut reconduit en prison, entre deux rangs de marchands d'esclaves, de marins étrangers, de trafiquants de tous les pays, de toutes les couleurs, qui l'accablaient d'outrages sans savoir pourquoi (p. 414).

Si René défend ainsi les Indiens, ce n'est pas seulement par loyauté envers le peuple qui l'a adopté et par noblesse d'âme. Par nature même, René est l'homme de la liberté. Chateaubriand le dépeint comme « impatient de tout joug ». Cette liberté que René cherche dans l'innocence primitive, c'est la liberté de l'homme à son origine. Quand Adario combat pour l'indépendance, dans un premier combat loyal, le « Génie de la patrie » lui donne les forces d'un jeune homme en versant sur lui quelques gouttes d'eau d'une fontaine mystérieuse qui est une réplique indienne de la Fontaine de Jouvence. Or, cette fontaine est située dans un lieu paradisiaque : elle est, dans son île au milieu d'un lac, le cœur même de cet Eden américain.

L'eau qui transforme Adario puise ses vertus magiques dans la



liberté originelle que René a cru retrouver à son arrivée, semblable à Chateaubriand lui-même arrivant dans le même Eden :

Liberté primitive, je te retrouve enfin ! Je passe comme cet oiseau qui vole devant moi, qui se dirige au hasard et n'est embarrassé que du choix des ombrages. [...] J'irai errant dans mes solitudes ; pas un seul battement de mon cœur ne sera comprimé, pas une seule de mes pensées ne sera enchaînée : je serai libre comme la nature ; je ne reconnaitrai de Souverain que celui qui alluma la flamme du soleil et qui, d'un seul coup de sa main, fit rouler tous les mondes<sup>43</sup>.

Libre devant Dieu, n'est-ce pas le privilège même de l'Adam milltonien, et toute lutte pour la liberté n'est-elle pas tentative pour revenir à cet état privilégié ? Chateaubriand a senti lui-même l'audace de son texte, mais il ne l'a pas renié.

René est vite désillusionné : les amitiés, les haines, les amours le prennent à nouveau dans un réseau dont il ne peut se dégager qu'en s'isolant. Enchaîné à une patrie qui n'est pas vraiment la sienne, à un mariage dans lequel il s'est laissé enfermer, il n'a plus de liberté que dans la fuite ou dans la révolte. De plus il est resté prisonnier du souvenir de ses premiers malheurs : cet émigré ne peut oublier ni son domaine perdu ni son amour impossible. L'expérience du renouveau d'être, qui devait être un renouveau de liberté est un échec.

L'expérience de René et celle des Natchez sont parallèles, et comme en contrepoint l'une de l'autre : les libertés se corrompent, et se transforment en révolte aux reflets sataniques. La phrase célèbre de l'épopée, « Malheureux, ô vous qui commencez à vivre quand les révolutions éclatent ! » a souvent été appliquée à René, et il est bien vrai que la date de l'aventure des Natchez dissimule mal que René est d'abord victime de la Révolution française, mais il est significatif que ce passage concerne d'abord les deux Indiens Outougamiz et Mila : la lutte pour l'indépendance des Natchez a quelque chose de la même révolution. René qui va être victime de cette lutte, en est en même temps le soutien. Sa soif de liberté lui fait comprendre le goût de l'indépendance et la fierté des Natchez. N'est-ce pas sa sympathie pour la révolte qui lui donne en partie ses accents de révolté ? Ce côté satanique de René s'inscrit tout naturellement dans la mythologie de la révolution. Voici un passage de la lettre à Céluta :

Je suppose, Céluta, que le cœur de René s'ouvre maintenant devant toi : vois-tu le monde extraordinaire qu'il enferme ? il sort de ce cœur des flammes qui manquent d'aliment, qui dévoreraient la création sans être rassasiées, qui te dévoreraient toi-même. Prends garde, femme de vertu ! recule devant cet abîme : laisse-le dans mon sein ! Père tout-puissant, tu m'as appelé dans la solitude : tu m'as dit « René ! René ! qu'as-tu fait de ta sœur ? » Suis-je donc Caïn (p. 500) ?

Caïn sans doute, mais surtout Satan : l'image des flammes dévorantes, celle de l'abîme ne laissent aucun doute à cet égard. Comme Satan, René imite Dieu, mais il détruit au lieu de créer :

J'ai cru dans mon délire, sentir une écorce aride palpiter contre mon cœur : un degré de chaleur de plus, et j'animais des êtres insensibles. Le sein nu et déchiré,

43. *Voyage*, p. 704. Quand il publie son *Voyage*, en 1827, Chateaubriand demande qu'on lui pardonne ce texte, « chose de jeunesse ».

les cheveux trempés de la vapeur de la nuit, je croyais voir une femme qui se jetait dans mes bras ; elle me disait : « viens échanger des feux avec moi, et perdre la vie ! mêlons des voluptés à la mort ! que la voûte du ciel nous cache en tombant sur nous » (p. 500).

Cette tentation de la chute dans l'abîme — qui est exactement celle du démon — souligne ce qui rapproche René de la révolte satanique, comme les Natchez s'en sont rapprochés. Ils y trouvent les uns et les autres un véritable anéantissement : René ne laisse aucune trace sur la terre, les Natchez disparaissent également. Mais cette révolte n'est que la forme extrême ou la corruption de la soif de liberté, qui est ici révolte contre l'ordre divin ou l'ordre de l'histoire, mais qui tient à la fierté originelle de l'homme.

Pour René comme pour les Natchez, le passage du désir de liberté à la révolte, et de la révolte à l'anéantissement, est le même. Mais pour la peuplade indienne, il reste vu de l'extérieur, et les personnages demeurent fidèles à eux-mêmes, dans leur simplicité de sauvages bons ou méchants. René au contraire est conduit à cette frénésie de révolte par un insoluble conflit intérieur. Ce conflit vient de l'impossibilité de choisir. Il a épousé la cause des Natchez, dont il sait la légitimité, mais il n'est pas vraiment un des leurs. Et l'autre camp, malgré ses faiblesses, est celui de sa religion et de sa patrie. Quand René est jugé par les colons, c'est de trahison qu'on l'accuse, et traître, il l'est nécessairement, et criminel, comme Caïn, à l'égard de ses frères de race. Telles n'étaient pas ses intentions, et ce sentiment d'injustice légitime sa révolte :

Une joie cruelle s'était glissée au fond de son cœur : se sentir innocent et être condamné par la loi, était, dans la nature des idées de René, une espèce de triomphe sur l'ordre social (p. 412).

Mais le triomphe du révolté est sa malédiction, car n'est-ce pas le péché même de Satan que d'avoir trahi ses origines ?

Quand Chateaubriand examine le Satan miltonien, il note que celui-ci porte la marque de son élévation première, et une partie de son malheur et de sa grandeur est de s'en souvenir<sup>44</sup>. Satan est traître à son origine céleste, comme Mirabeau est « traître à son ordre »<sup>45</sup>, et c'est peut-être la raison pour laquelle celui-ci apparaît à Chateaubriand comme le chef révolutionnaire dans lequel on retrouve l'allure du grand révolté. Comme Satan, « bien qu'il se fût constitué marchand de drap pour être élu par le tiers-état (l'ordre de la noblesse ayant eu la folie de le rejeter) il était épris de sa naissance ». Ce « fils de lions, lion lui-même à tête de chimère » doit son allure à l'ordre supérieur dont il est déchu, et porte les signes de cette chute.

La « griffe de feu » dont il touche l'épaule du jeune Chateaubriand dans les *Mémoires* prend un évident caractère symbolique. Le personnage exerce une visible fascination sur l'écrivain, fascination dont les *Mémoires* portent encore la trace. Cet appel de la révolte, si on le joint à toute la rêverie sur la liberté primitive dont les *Natchez*, mais aussi l'*Essai sur les Révolutions* sont empreints, trouve chez lui un certain

44. *Génie*, p. 240, cité plus haut.

45. *M.O.-T.*, t. I, p. 178.

écho. Et René n'est pas seulement un reflet de lui-même : c'est aussi un double qui tente une expérience que Chateaubriand n'a pas menée jusqu'au bout. S'il s'est bien un moment senti intellectuellement entre les deux partis <sup>46</sup>, il ne s'est pas séparé de son camp comme le fait René. Le bien et le mal sont des deux côtés : il ne reste plus qu'à choisir la fidélité, et là encore, Mirabeau est exemplaire. Ce dernier a choisi la duplicité avec toutes ses bassesses, et il est débordé par les forces mauvaises qu'il a déchainées. Le combat pour la liberté demande trop de compromissions, la révolte n'amène qu'à une vaste destruction. Si Chateaubriand a pu entrevoir, pendant un temps, dans la Révolution le prolongement de sa propre révolte <sup>47</sup>, il a pris la voie contraire. René s'est mis dans une position où il trahit malgré lui ; Chateaubriand choisit, malgré une part de lui-même, la fidélité.

Le malheur, c'est de vivre en un temps où ni le Ciel ni l'Enfer ne sont pleinement acceptables, et où il n'est pas possible non plus de les renvoyer, comme le fait Voltaire, dos à dos. Mais cette part insatisfaite de lui-même, largement réduite au silence au moment du *Génie*, et tant que Chateaubriand s'est senti solidaire du parti monarchiste, reparaît à mesure qu'il se retrouve plus seul et en conflit avec son propre parti. Après s'être éloigné de Milton, malgré toutes les résonances que son poème éveillait en lui, il va redécouvrir dans le poète républicain une certaine image de lui-même.

## II. LA TRADUCTION ET « L'ESSAI SUR LA LITTÉRATURE ANGLAISE »

Après les *Martyrs*, l'activité littéraire de Chateaubriand se diversifie et se ralentit un peu. Sous la Restauration, la lutte politique l'accapare presque complètement. Mais Milton n'en est pas pour autant oublié. Lorsqu'il rédige, sous Louis XVIII ou Charles X, différentes brochures dans lesquelles il défend la liberté de la presse, il imite quelques traits de l'*Areopagitica* <sup>48</sup>. Sans le dire, pour d'évidentes raisons d'opportunité. Mais que les souvenirs de Milton soient liés à son libéralisme, qui va s'affirmant, me paraît significatif. Quand il va revenir vraiment à Milton et à son poème, soit dans sa traduction du *Paradis perdu*, soit dans l'*Essai sur la littérature anglaise* qui l'accompagne, c'est dans une perspective bien différente de celle du *Génie*. Ce n'est plus sur un ton

46. Voir *Essai sur les Révolutions* (O.C., Garnier, t. I), notamment au début, p. 270.

47. Il est caractéristique qu'à propos de Mirabeau, il note que celui-ci avait, comme lui, « été traité sévèrement par son père » (*M.O.-T.*, t. I, p. 177). La part de la révolte contre le père dans les Révolutions, et la fusion de l'image royale et paternelle (et divine) sont des choses bien connues, et il n'est pas de mon propos d'y insister. L'ambivalence de l'attitude de Chateaubriand devant son père est visible dans toute son œuvre. Il faudrait aussi sortir de la biographie anecdotique pour examiner l'image de ce frère dont on sent bien, dans *René*, l'importance.

48. Voir O. Lutaud, Introduction à l'*Areopagitica*, édition Aubier, notamment p. 90. Dès 1811, quand il voulait, dans son discours à l'Académie, protester contre le despotisme impérial, il cita un passage de la *Secunda defensio* dans lequel Milton mêle à l'éloge de Cromwell l'affirmation de la liberté de chaque citoyen (*M.O.-T.*, t. I, p. 648). Il faudrait aussi mentionner, dans un tout autre ordre d'idées, les œuvres en vers d'inspiration biblique de l'écrivain, que ce soit la tragédie de *Moïse* qu'il avait terminée en 1829 ou ce curieux petit poème *Dieu*, daté de 1810 dans les *Œuvres complètes*, imité des *Psaumes*, mais dans lequel le souvenir du *Paradis perdu* me paraît net.



de réserve mêlée d'éloges, mais avec une acception et une admiration totales pour l'homme et son œuvre.

### A. La Traduction.

#### 1. Un traducteur laborieux et humble.

En présentant sa traduction du *Paradis perdu* (1836), Chateaubriand, soucieux de montrer qu'elle n'avait pas été improvisée seulement pour gagner de l'argent — bien qu'il ne nie pas que ce soit aussi une de ses raisons d'être — rappelle qu'il avait commencé de traduire Milton dans ses années d'exil, en Angleterre : « Je traduisais quelques vers de Milton pour subvenir aux besoins de l'exil »<sup>49</sup>. Ainsi est affirmée la continuité d'un projet. Avait-il pensé dès l'Empire à offrir une traduction complète après en avoir publié quelques fragments à titre d'exemple dans le *Génie* ? Salgues, dans la préface de sa traduction (1807), le donne à penser :

J'ai su trop tard que M. de Chateaubriand avait en portefeuille une traduction de Milton. J'aurais laissé à la plume originale et brillante de ce célèbre écrivain la gloire de rendre à Milton des honneurs dignes de lui<sup>50</sup>.

Mais en fait les deux extraits de cette traduction à venir cités par Salgues, qui les prend au livre de Lévizac, ont déjà paru dans le *Génie*. Si Chateaubriand a envisagé une telle traduction, soit avant son retour en France, soit entre 1805 et 1810, il ne semble pas qu'il l'ait alors vraiment mise en chantier. Il lui a fallu les loisirs forcés d'après 1830, et la nécessité financière pour qu'il l'entreprit.

Il est vrai qu'un pareil effort peut faire hésiter. Chateaubriand s'est suffisamment plaint de la difficulté et de l'immensité du travail. Dans ses « Remarques », il y revient à plusieurs reprises. C'est une tâche, écrit-il, « que je ne me serais jamais imposée si je l'eusse d'abord mieux comprise », et « ce qu'il m'a fallu de travail pour tout cela ne peut se dire »<sup>51</sup>. Plus loin il parle des « fatigues » causées par « l'excès de ces études ». Pendant qu'il y travaillait, notamment au cours de l'été de 1835, il connut des moments d'accablement. Dans une lettre très mélancolique à Madame Récamier, partie pour Dieppe, il décrit la tristesse de sa solitude parisienne :

Je suis bien triste ici ; j'erre sur mes boulevards solitaires [...] je rentre ; je soigne Madame de Chateaubriand, qui est malade, et je me couche et je ne dors point, et puis je fais du Milton<sup>52</sup>.

A Alfred Nettement, il se plaint que ce soit l'ingratitude des rois qui l'ait réduit à se « mettre aux gages d'un libraire » :

... si je les avais trahis, ils m'aimeraient beaucoup mieux et je ne serais pas obligé de traduire du Milton à l'aune<sup>53</sup>.

49. *Essai sur la littérature anglaise, Œuvres complètes*, édition Garnier, t. XI, p. 793.

50. Salgues, *op. cit.*, p. XI.

51. *Le Paradis perdu*, in *Œuvres complètes*, édition Garnier, t. XI, « Remarques », p. 3.

52. Cité par Biré, p. 227.

53. *Ibid.*, p. 226.



Mais ce dur labeur montre la conscience avec laquelle il accomplit son travail, et Chateaubriand sait très bien le mettre en valeur lui-même :

Qui m'obligeait à cette exactitude, dont il y aura si peu de juges et dont on me saura si peu de gré ? Cette conscience que je mets à tout, et qui me remplit de remords quand je n'ai pas fait ce que j'ai pu faire (*Remarques*, p. 3).

Les dix pages de « *Remarques* » qui précèdent la traduction sont destinées en bonne partie à montrer le sérieux de ce travail et les difficultés qu'a dû résoudre le traducteur.

Une des preuves que donne Chateaubriand du soin apporté à son ouvrage c'est qu'il s'est entouré de toutes les traductions « françaises, italiennes, et latines » qu'il a pu trouver. Il est dommage qu'il n'en dresse pas la liste, mais il cite par ailleurs quelques-uns de ses prédécesseurs, qui lui servent surtout de repoussoir, car il n'en dit guère de bien. Toute ces traductions ont à ses yeux le tort d'être extrêmement inexactes, la plupart en s'écartant indûment du texte anglais. Il se moque de la « fidélité » de l'abbé Leroy. Il cite aussi un passage de la traduction faite par Dupré de Saint-Maur « dans toutes les règles de la grammaire », et le commente ainsi :

Je ne parle point de ce que le traducteur prête ici au texte ; c'est au lecteur à voir ce qu'il gagne ou perd par cette paraphrase ou par mon mot-à-mot. On peut consulter les autres traductions, examiner ce que mes prédécesseurs ont ajouté ou omis (car ils passent en général les endroits difficiles) : peut-être en résultera-t-il cette conviction que la version littéraire est ce qu'il y a de mieux pour faire connaître un auteur tel que Milton (p. 6).

Mais le mot-à-mot n'est pas obligatoirement garant d'exactitude. La traduction « interlinéaire » de Luneau de Boisjermain<sup>54</sup> « fourmille de contresens. » Chateaubriand est sévère pour les traductions antérieures à la sienne, sauf pour celle de Louis Racine, à l'effort de qui il rend un hommage indirect en constatant qu'il a buté sur les mêmes difficultés :

Il m'est arrivé, comme à Louis Racine, que des Anglais m'ont avoué ne pas comprendre le passage sur lequel je les interrogeais (p. 13).

Louis Racine n'est qu'un pâle concurrent. En revanche, il ne dit pas un mot de Saint-Simon ni de Le Tourneur. Il est vrai que ceux-ci n'ont traduit qu'un court extrait du poème, et Chateaubriand a très bien pu ignorer l'existence même de ces traductions partielles. Mais Mosneron, également passé sous silence ? En affectant de méconnaître que les traducteurs de Milton se sont montrés progressivement plus exigeants dans leur fidélité à l'anglais, il exagère la nouveauté de son système de traduction.

Il est cependant original, car si certains de ses prédécesseurs ne se sont plus permis d'ajouter et de retrancher au texte anglais et ont

54. La traduction de Luneau de Boisjermain (1798) est un ouvrage scolaire qui rappelle les traductions « juxtalinéaires » utilisées naguère par les élèves des lycées. Son seul intérêt est de confirmer ce que je notais au chapitre précédent : Milton devient un auteur classique — au sens d'étudié dans les classes — à la fin du 18<sup>e</sup> siècle.

cherché l'exactitude, personne — même Saint-Simon — n'est allé jusqu'au mot-à-mot strict que Chateaubriand s'impose comme règle :

C'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux (p. 3).

La plupart des métaphores qu'il emploie pour parler de son travail — la plus connue étant le célèbre « j'ai calqué le poème de Milton à la vitre » — suggèrent l'idée de transparence, d'effacement. C'est qu'il conçoit sa tâche de traducteur comme un obscur dévouement :

Un traducteur n'a droit à aucune gloire ; il faut seulement qu'il montre qu'il a été patient, docile et laborieux (p. 13).

Celui-ci ne doit donc pas chercher à être élégant : on ne peut l'être qu'aux dépens du texte traduit ; et « l'élégance » fait perdre ce qu'il y a d'unique dans le poème :

Souvent en relisant mes pages j'ai cru les trouver obscures ou traînantes : j'ai essayé de faire mieux. Lorsque la période a été debout, élégante ou claire, au lieu de Milton, je n'ai rencontré que Bitaubé ; ma prose lucide n'était plus qu'une prose commune ou artificielle, telle qu'on en trouve dans tous les écrits communs du genre classique : je suis revenu à ma première traduction. Quand l'obscurité a été invincible, je l'ai laissée ; à travers cette obscurité on sentira encore le dieu (p. 5).

Chateaubriand renonce entièrement à cette conception — que nous avons trouvée encore chez Delille — d'une traduction qui soit la rivale de son modèle. Pour lui un poème est l'expression d'un homme dans ce qu'il a de singulier, et le poète doit se retrouver dans la traduction. Tout — et même les règles de la syntaxe — cède devant cette exigence fondamentale : retrouver le ton unique du poème qu'on a entrepris de mettre en français.

## 2. Une œuvre d'admiration.

La traduction de Chateaubriand est donc d'abord une œuvre d'admiration : on ne trouve plus chez lui les réserves, allant parfois jusqu'à hostilité, de certains traducteurs du siècle précédent. A ses yeux c'est la beauté du poème qui en justifie la traduction. Ainsi quand il se moque de la prétention à la fidélité de l'abbé Leroy, ce qu'il retient, c'est que celui-ci a volontairement omis un passage du septième Chant :

Changer ou retrancher l'admirable passage où Milton se compare à Orphée déchiré par ses ennemis !

« La Muse ne put défendre son fils ! »

(P. 7.)

Aux raisons doctrinales de l'abbé, il oppose simplement la beauté du texte. Toute son entreprise de traduction s'autorise de cette poésie souveraine dont il ne peut faire assez l'éloge :

Ce qu'il faut demander au chantre d'Eden, c'est de la poésie, et de la poésie la

plus haute à laquelle il soit donné à l'esprit humain d'atteindre [...] Lorsqu'on est si divinement poète, qu'on habite au plus sublime sommet de l'Olympe, la critique est ridicule en essayant de monter là : les reproches que l'on peut faire à Milton sont des reproches d'une nature inférieure. Ils tiennent à la terre où le dieu n'habite pas (p. 12).

La traduction devient ainsi une sorte de tribut à la gloire du poète-dieu, et à la beauté de son œuvre, pour laquelle elle doit témoigner d'un absolu respect.

Cette admiration totale est lucide : Chateaubriand a vu des points faibles dans le *Paradis perdu*. Milton n'est pas toujours « logique », ses idées peuvent manquer de cohérence, et surtout elles manquent souvent de clarté. L'obscurité du texte est la grande difficulté qu'a rencontrée le traducteur. D'après lui, elle peut venir des origines bibliques du texte (« descriptions empruntées de l'*Apocalypse* ou tirées des Prophètes »), d'un certain maniérisme que Milton avait pris « à l'ancien jargon italien », du trouble du personnage qui parle, et surtout des conditions dans lesquelles travaillait le poète aveugle. Celui-ci, obligé de « relire son poème d'un bout à l'autre dans sa mémoire » a laissé échapper nécessairement beaucoup de fautes : « de là ces phrases inachevées, ces sens incomplets », désespoir du traducteur. « Rebuté, accablé de fatigues, écrit-il, j'ai été cent fois au moment de planter là tout l'ouvrage ». La seule façon, là encore, de respecter le poème est de s'effacer devant lui, en suivant la règle du mot-à-mot, sans essayer de rendre clair ce qui est obscur. Il l'explique à propos des passages inspirés de l'*Apocalypse* :

Pour trouver un sens un peu clair à ces descriptions, il en aurait fallu retrancher la moitié : j'ai exprimé le tout par un rigoureux mot-à-mot, laissant le champ libre à l'interprétation des nouveaux Swedenborg qui entendront cela couramment (p. 4).

Ce rigoureux mot-à-mot, y compris pour les passages obscurs, n'est possible que par une extrême attention aux détails, et une bonne connaissance de la langue de Milton.

### 3. *Etude de la langue de Milton.*

Le mot-à-mot seul peut rendre compte de la variété de la langue du poème et de sa singularité. Vouloir lui substituer l'élégance uniforme de la prose classique, c'est ne pas rendre compte de cette variété. Chateaubriand analyse à ce propos les différents composants de la langue miltonienne, ce qu'aucun critique français n'a fait de façon suivie avant lui. Reprenant la vieille comparaison avec Homère, il note que si ni l'un ni l'autre ne parlent une langue vulgaire, la langue de Milton est plus artificielle et difficile :

... la langue d'Homère est une langue simple, naturelle, facile à apprendre, au lieu que la langue de Milton est une langue composée, savante, et dont la lecture est un véritable travail (p. 12).

Savante en partie parce qu'elle s'inspire des auteurs de l'antiquité. Chateaubriand cite des exemples de latinismes ou d'hellénismes dans

le *Paradis perdu* : « nominatif absolu »<sup>55</sup> des Grecs ou ablatif absolu des Latins. Hellénismes aussi dans le vocabulaire :

Le mot « saison » dans le poème doit quelquefois être traduit par le mot « heure » : le poète, sans vous le dire, s'est fait Grec, ou plutôt s'est fait Homère, ce qui lui était tout naturel ; il transporte dans le dialecte anglais une expression hellénique (p. 11).

Chateaubriand note également les expressions qui sont calquées sur celles de Sénèque, Virgile ou Grotius, que le traducteur doit, selon lui, connaître. Mais il insiste davantage sur les aspects religieux de la langue du *Paradis perdu*.

Quand les traducteurs précédents ont écrit, à propos des démons, « conseil » au lieu de « concile », ou « assemblée » au lieu de « synode », ils ont méconnu les préoccupations religieuses de Milton :

...quand il fait parler les Démons, il rappelle ironiquement dans son langage les cérémonies de l'Eglise romaine... (p. 9).

Chateaubriand note l'affectation que met Satan à parler comme Dieu : « Il dit toujours « ma droite » au lieu de mon bras. » Il remarque également que Milton se sert des paroles exactes de la *Genèse* dans leur version anglaise, ce pourquoi lui-même utilise le texte de la Bible de Lemaître de Sacy pour traduire les mêmes passages. De même, dans la traduction des cantiques des anges, ou de l'hymne d'Adam et Eve au lever du jour, le traducteur doit voir qu'il s'agit de paraphrases de l'Ecriture, et conserver au passage son « harmonie lyrique », en ramenant, comme l'hébreu et l'anglais, les mêmes mots « en refrain au bout du verset ». Toute traduction passe donc nécessairement par une connaissance approfondie du texte traduit, non seulement dans sa signification, mais dans ses sources possibles et ses effets stylistiques.

A côté des souvenirs des auteurs antiques ou bibliques on trouve aussi dans la langue de Milton des tournures ou des mots qui lui sont propres, soit des archaïsmes, soit des innovations. Le *Paradis perdu* témoigne d'un extrême effort de création linguistique. Chateaubriand rappelle à ce propos les appréciations de Johnson et d'Addison, notamment la célèbre phrase du second : « notre langage a sombré sous lui ». Aussi le traducteur doit-il demander à sa propre langue un effort comparable à celui que Milton a fait faire à la sienne.

#### 4. Traduction et libération de la langue.

Chateaubriand va donc utiliser les mêmes procédés que son modèle. Il mentionne quelques-uns des néologismes qu'il a « créés pour répondre aux néologismes anglais », surtout des mots négatifs comme « inadoré » ou « imparité ». Il s'est servi aussi de mots vieillis et parfois oubliés :

Le poète use de vieux mots anglais, souvent d'origine française ou latine ; je

55. P. 7. Je comprends mal ce que veut dire Chateaubriand. Il s'agit peut-être du génitif absolu. La remarque qui suit, dans laquelle il semble confondre « jour » et « heure », donne la même impression d'érudition très approximative.



les ai « tradlatés » par le vieux mot français, en respectant la langue rythmique et son caractère de vétusté <sup>56</sup>.

Cette façon de traduire demande une certaine hardiesse, et Chateaubriand considère que ces audaces lui sont devenues possibles par l'évolution de la langue française :

Au reste les changements arrivés dans nos institutions nous donnent mieux l'intelligence de quelques formes oratoires de Milton. Milton a écrit, comme moi, dans un temps de révolution et dans des idées qui sont à présent celles de notre siècle : il m'a donc été plus facile de garder ces tours que les anciens traducteurs n'ont pas osé hasarder (p. 484).

Dans sa réflexion sur la traduction, Chateaubriand retrouve un des thèmes principaux de sa critique de Milton en 1836. Comme sa compréhension du poème, sa traduction est transformée par le fait révolutionnaire. C'est dire que le texte de Chateaubriand a lui-même quelque chose de révolutionnaire, et participe du même esprit de liberté.

Chateaubriand semble ici tout proche de certains romantiques qui ont aussi lié l'affranchissement de la langue à l'affranchissement politique de la révolution. Pourtant il est loin du combat romantique ; s'interrogeant sur l'accueil que son travail pourra rencontrer, il écrit :

Il peut arriver cependant que mon lecteur soit [...] quelque jeune poète de l'école romantique allant à la chasse des images, des idées, des expressions pour en faire sa proie, comme d'un butin enlevé à l'ennemi (p. 485).

Mais le lecteur peut aussi bien être « un vieil amateur de l'école classique revivant au souvenir de ses anciennes admirations ». Chateaubriand ne se sent vraiment ni avec l'un ni avec l'autre. Sa traduction est en porte-à-faux, comme il l'est lui-même politiquement. Il sait ce que la langue qu'il crée comporte de neuf, mais il n'a pas l'enthousiasme novateur. Son époque n'est pas capable de l'apprécier :

Qui s'inquiète aujourd'hui de tout ce que je viens de dire ? Qui s'avisera de suivre une traduction sur le texte ? Qui saura gré au traducteur d'avoir vaincu une difficulté, d'avoir pâli autour d'une phrase des journées entières ? Lorsque Clément mettait en lumière un gros volume à propos de la traduction des *Géorgiques*, chacun le lisait et prenait parti pour ou contre l'abbé Delille : en sommes-nous là (p. 485) ?

On retrouve la même amertume nostalgique dans les *Mémoires*. Mais dans la traduction, Chateaubriand n'est pas seul, et c'est sans doute grâce au génie-frère de Milton — dont il aime rapprocher la vieillesse solitaire de la sienne — qu'il peut poursuivre son aristocratique méditation sur la liberté.

##### 5. Fidélité totale et effort linguistique.

La traduction de 1836 se distingue de toutes les précédentes par son parti pris de fidélité absolue. En 1802, Chateaubriand était déjà soucieux de fidélité, mais une fidélité limitée. Il n'avait pas hésité à sup-

56. *Essai sur la littérature anglaise*. Avertissement, p. 484.

primer, dans la traduction de la description du coucher de soleil, un passage qui lui déplaisait. Il pensait déjà que la traduction doit faire preuve de « hardiesse » et qu'elle exige une véritable « lutte contre le texte », mais il était loin de l'exigence de soumission totale qu'il exprime en 1836. Aussi les traductions du *Paradis perdu* contenues dans le *Génie* sont-elles différentes du texte de 1836. F. Baldensperger a eu l'idée de confronter les deux versions de cette description du coucher de soleil, et a constaté que dans celle de 1836, l'écrivain est « plus hardi, plus délibérément littéral »<sup>57</sup>. Baldensperger en conclut qu'en 1836, l'écrivain s'est « avisé des ressources nouvelles dont le romantisme avait tenté, en partie grâce à lui-même, d'enrichir la langue française ». Mais en 1836, Chateaubriand est littérairement isolé, et très méfiant à l'égard des romantiques. De plus, les « ressources nouvelles » de sa traduction ne sont pas celles qu'apporte le romantisme : sa réflexion sur la langue de Milton et son effort de traducteur l'amènent à créer une langue très particulière dont on ne retrouve de discrets équivalents que dans ses propres œuvres de vieillesse.

En annonçant son travail, Chateaubriand rappelle ses longs séjours Outre-Manche et son voyage en Amérique, et ajoute :

Je crois savoir l'anglais autant qu'un homme peut savoir une langue étrangère à la sienne (*E.L.A.*, p. 481).

Cette connaissance a pourtant été mise en doute. On a montré de nombreuses petites erreurs de détail. Dès les premiers vers, il traduit « fast by » par « rapidement près de », alors que le sens est « tout près de ». Un peu plus loin, il rend « attempt » par « attente » ou « dungeon » par « donjon ». Une énumération serait fastidieuse, mais notons que certaines de ces fautes montrent une méconnaissance de tournures ou de mots courants. Ainsi « the evil one » est traduit par « le mal unique », ou « grim idol » par « idole grimee ». E. Dick a fait une consciencieuse liste de ces erreurs. Sa conclusion est que « Chateaubriand ne savait pas suffisamment la langue de Milton », et il attribue à cette ignorance les faiblesses de la traduction<sup>58</sup>. Mais deux choses m'empêchent d'être entièrement convaincu : d'abord le caractère élémentaire de certaines de ces fautes, et surtout le fait qu'il suffisait à Chateaubriand de consulter un des traducteurs précédents pour éviter une bonne partie de celles-ci. Louis Racine, qu'il estimait, ne fait aucune des erreurs que j'ai citées. Doit-on conclure à la désinvolture de Chateaubriand, ce qui ferait de toutes ses déclarations concernant la conscience mise à cet écrasant labeur autant de phrases vides ? Il a certainement un peu exagéré, mais il ne faut pas méconnaître l'effort accompli, et nous verrons un peu plus loin que ces « fautes » déconcertantes ont une autre raison que la hâte ou la négligence.

57. *R.H.L.F.*, 1913, p. 428-29. Helena Miller, développant les indications de ce court article de Baldensperger, a comparé en détail le texte des traductions du *Génie* à celle de 1836, et les différentes éditions du *Génie* entre elles. Sa conclusion est que le texte de 1802 est moins littéral, et donc (« then ») inférieur aux textes postérieurs. (*Op. cit.*, p. 102.) Mme Durry fait observer que Nisard avait déjà fait cette comparaison, avec des conclusions tout différentes (*La vieillesse de Chateaubriand*, t. II, p. 433-34).

58. *R.H.L.F.*, 1910, p. 750-67. G. Planche avait déjà remarqué certaines de ces fautes.

Remarquons d'abord que si on a accusé Chateaubriand de mal savoir l'anglais, on lui a reproché aussi, non pas d'ignorer le français, mais de torturer indûment cette langue. G. Planche l'affirme avec beaucoup de véhémence :

Chemin faisant, M. de Chateaubriand multiplie les barbarismes avec une insouciance et une prodigalité qui tiennent du délire ; il traite la langue comme le conseiller Krespel traitait les murs de sa maison neuve ; au lieu de percer des fenêtres entre les lattes et les moellons, il fait dans le trame de notre idiome de larges trouées, d'énormes déchirures qui n'ont pas comme le caprice du musicien allemand l'excuse de l'utilité. Il « emparadise », il « enténébre », il égratigne nos oreilles sans aucun profit pour la pensée de Milton ou pour l'intelligence des lecteurs français <sup>59</sup>.

Je passe sur « emparadisé » qui avait déjà été risqué par Mosneron. Mais il est vrai que Chateaubriand suit son système, qui consiste à mêler archaïsmes et néologismes dans son texte.

Les néologismes sont rares, « enténébrer » étant de ceux-ci, et c'était déjà un néologisme dans l'anglais de Milton. Ils sont faits surtout de mots négatifs, et n'offrent aucune difficulté de sens, même s'ils surprennent. Tels sont « insouillé » pour « undefiled » et « décréer » pour « uncreate » <sup>60</sup>. Deux ou trois néologismes ne sont pas de ce type, comme « intumescences » ou « circonfluentes », qui traduisent « tumid » et « circumfluus » <sup>61</sup> ; ce sont des latinismes et de plus le français a « intumescence ». Voilà la liste à peu près complète des mots créés par le traducteur.

Les mots rares et souvent anciens sont plus fréquents, et je ne peux les énumérer tous. « Gobelin » traduit « goblin », « solacier » traduit « solace », « fruitage » traduit « frutage » (orthographié du reste « fruitage » par le texte anglais que lisait Chateaubriand). Le traducteur fait preuve d'un vocabulaire très riche, notamment dans ses descriptions d'animaux ou dans le domaine de la chasse : la crinière du lion est « tavelée », la plume des ailes est décrite comme « maillée » <sup>62</sup>, un coup de fusil est « bien miré ». Sans doute une partie du vocabulaire anglais vient de l'ancien français. Mais très souvent le mot français est beaucoup plus rare que le mot anglais, ou bien a pris un sens différent. « To solace » ne surprend pas en anglais, alors que « solacier » est un mot oublié. La langue utilisée par Chateaubriand donne donc une impression de recherche et d'effort, et le texte prend une légère résonance archaïque. Il en est de même pour les tournures : ainsi il écrit « au fermer des fleurs du soir », ou que les oiseaux sont « intelligents des saisons » <sup>63</sup>. Là encore le lecteur rencontre une langue inhabituelle, et il est normal que certains, comme Nisard, aient préféré les traductions beaucoup moins hardies du *Génie* à ce mot-à-mot considéré comme « sauvage » <sup>64</sup>.

59. G. Planche, *Portraits littéraires*, t. II, p. 179.

60. P. 163 ; *P.L.* IV, 761, et p. 351 ; *P.L.* IX, 943.

61. P. 367 ; *P.L.* VII, 288, et *P.L.* VII, 270.

62. P. 275 ; *P.L.* VII, 466 : « Brinded mane », et p. 187 ; *P.L.* V, 284 : « featherd maille ».

63. P. 323 ; *P.L.* IX, 278 : « At shut of Ev'ning Flowrs », et p. 273 ; *P.L.* VII, 427 : « Intelligent of seasons ».

64. Cité par M.-J. Durry, *op. cit.*, t. II, p. 434 ; *Revue de Paris*, 1833, « Du dernier ouvrage de M. de Chateaubriand ».

Mais Chateaubriand peut ici aisément se justifier : les violences faites à la langue font justement partie de cette fidélité totale recherchée. Le *Paradis perdu* est certainement plus éloigné de l'usage courant de la langue anglaise que ne l'est le texte de Chateaubriand de la langue française de 1836, et l'écrivain en a conscience. Nous avons résumé son analyse de la langue de Milton : elle ne contient rien que la critique anglaise n'ait souvent signalé. Mais ce choix du traducteur demande quelques commentaires. Notons que ses audaces ne correspondent pas nécessairement à des audaces du texte au même endroit. J'ai signalé plus haut qu'en choisissant le vieux mot français qui correspond au mot anglais, ou en détournant un mot français de son sens habituel pour le rapprocher de l'anglais, ou en créant un mot calque sur l'anglais, Chateaubriand a parfois traduit un mot anglais courant par un mot français inhabituel. Ainsi quand « déshonorable » ou « inglorieuse » traduisent respectivement « dishonorable » ou « inglorious », ces mots inhabituels n'ont pas la même résonance en français que leur équivalent en anglais. Il en est de même pour certaines tournures : « intelligent des saisons » surprend davantage le lecteur que la tournure anglaise correspondante<sup>65</sup>. Il ne peut donc s'agir que d'un effet global : la langue de Milton possède telle ou telle caractéristique que reprend la traduction, sans que ce soit nécessairement au même endroit.

On peut accepter cette méthode, qui rappelle un peu, sur un autre plan, les « équivalences » de Delille, mais il faut cependant tenir compte d'un autre facteur qui rend discutable le système de Chateaubriand, et qui explique certaines réticences devant sa traduction. Reproduire dans le français de 1836 les hardiesses de la langue de Milton ne place pas du tout le lecteur français dans la même position que le lecteur anglais de la même époque en face du poème : l'admiration de la plupart des poètes anglais du 18<sup>e</sup> siècle et du début du 19<sup>e</sup> siècle pour Milton avait amené ceux-ci à reprendre un certain nombre de particularités linguistiques et stylistiques auxquelles le lecteur de poésie s'était ainsi habitué. Le *Paradis perdu* ne produit donc pas le même effet en anglais qu'en français. D'où parfois un effet de surtraduction, le risque que le texte français ne paraisse plus heurté, plus torturé que l'original anglais, et surtout ne donne une impression d'artificiel qui fasse penser, toutes proportions gardées, à la traduction par Littré de la *Divine Comédie* dans une langue médiévale factice. Car bien qu'on les ait souvent comparées, les hardiesses linguistiques de Chateaubriand traducteur me paraissent très différentes de celles des romantiques. Ceux-ci rapprochent la langue écrite de la langue parlée. Chateaubriand au contraire crée une langue de toutes pièces. Milton l'avait sans doute fait avant lui, mais il est évident qu'il n'y a rien de commun entre le français de 1836 et l'anglais de 1667. Milton ne peut

65. Il faut renvoyer à ce propos aux commentaires que cite M.-J. Durry (*op. cit.*, t. II, p. 434) et rappeler une lettre de Chateaubriand de 1841 à un destinataire inconnu : « Grâce à Dieu, je ne me souviens d'aucun de mes ouvrages et je suis un peu à l'abri derrière Milton : dans le portrait du premier homme, je n'ai fait que traduire mot à mot le *Paradis perdu*, j'ai suivi le texte aveuglément, persuadé que Milton, d'ailleurs fort savant, ne s'était point trompé sur notre premier Père : un poète de génie sait tout. »



pas être un modèle de création linguistique pour un homme du 19<sup>e</sup> siècle<sup>66</sup>.

En créant une langue qui soit uniquement destinée à traduire le *Paradis perdu* — et l'écrivain insiste lui-même sur l'effort d'innovation qui a été le sien, sur son choix délibéré de sortir du commun — Chateaubriand s'isole. Nous verrons plus loin que c'est dans la solitude qu'il se rapproche de Milton : l'attitude est la même en ce qui concerne la langue. Comme le *Paradis perdu* lui paraît le rêve grandiose d'un solitaire, sa langue lui paraît marquée par l'austère et aristocratique liberté chérie du poète. La langue de la traduction essaie de retrouver la même liberté, et c'est sans doute la raison de certaines apparentes négligences ou fautes : le traducteur reste fidèle à son auteur quand il imprime sa marque à son texte. Traduire « idole grimée » pour « grim idol » est sans doute un contresens, mais si facile à éviter ! Nous avons un autre exemple qui nous montre que ces libertés sont souvent volontaires : c'est la traduction de « peerless light » par « lumière de perle » qui a frappé de nombreux commentateurs. Or le texte du *Génie* comporte simplement « tendre lumière », qui est faible<sup>67</sup>. En 1836, Chateaubriand, qui se souvient du clair de lune « gris de perle » d'*Atala*, utilise une simple assonance pour introduire dans le texte un adjectif qui lui est personnel, et c'est ainsi qu'il traduit « peerless ». Entorse, sans doute, à la fidélité absolue, mais qui colore le texte miltonien d'une manière dont Chateaubriand a dû estimer qu'elle ne trahit pas le crépuscule édénique, et lui donne une nouvelle harmonie. De la même façon, « idole grimée » ajoute à la couleur barbare du texte. Il en va ainsi pour la plupart de ces « fautes » : « hurlant un défi à la voûte du ciel »<sup>68</sup> est plus fort que « jetant un défi » ; ou bien au Chant I, la traduction :

Ses légions, formes d'anges fanées, qui gisent aussi épaisses que les feuilles d'autonne<sup>69</sup>.

66. Annoncé par Ballanche comme devant être « une véritable conquête pour la langue française » cette traduction fut commentée en 1836 de manière peu favorable, voire franchement hostile. Sainte-Beuve croit y entendre « les chants deux fois divins de Milton » (Lettre à Ampère du 15 juillet 1836, citée par C. Latreille, *Chateaubriand, études biographiques et littéraires*), mais n'écrit aucun article sur elle. Philarrète Charles en fait une étude détaillée et nuancée, approuve des passages isolés, mais critique l'ensemble. Gustave Planche, Villemain et Nisard se montrent très sévères. Même un critique favorable à Chateaubriand comme Lenormant juge que sa traduction de Milton est une « bizarre entreprise » (*Œuvres*, t. II, p. 435). En revanche au début du 20<sup>e</sup> siècle, après que le livre de Telleen eut de nouveau attiré l'attention sur elle, l'article de Dick, pourtant élogieux malgré des critiques de détail, fut jugé trop sévère par V. Giraud, qui s'appuie sur l'admiration d'Angellier, et par Boillot. Helena Miller en loue l'exactitude. Madame Durry en note surtout le caractère romantique, malgré quelques réserves esquissées en note sur les infidélités du mot-à-mot, et son bref commentaire suggère que cette traduction ne doit pas être isolée des autres œuvres. Récemment enfin M. Bonnerot, dans une conférence prononcée en 1970, et dont il a eu l'amabilité de me communiquer le texte, insistait sur la nécessité de traiter cette traduction comme une œuvre de Chateaubriand à part entière, et voyait dans cet auteur le plus éminent des miltoniens français. Disons enfin que la dernière traduction française parue, celle de Pierre Messiaen (Aubier, 1951), reste très proche du texte de Chateaubriand, en corrigeant certaines erreurs de celui-ci, et en essayant de trouver un rythme plus proche de celui de Milton.

67. C'est aussi la manière dont traduit Dupré.

68. *P.L.* I, 669 : « Hurling defiance toward the Vault of Heav'n. Mais l'anglais est pour l'acte que signifie le mot « hurling » d'une richesse étymologique supérieure au français.

69. *Pardis perdu*, p. 29. *P.L.* I, 301-02 :

n'est sans doute pas très exacte, mais est remarquablement expressive. Pour créer un texte qui soit aussi proche que possible de la tonalité miltonienne, Chateaubriand substitue à la fidélité littérale une fidélité poétique.

#### 6. *Austérité et dépouillement.*

Cette manière de colorer sa prose est d'autant plus nécessaire que Chateaubriand s'interdit par ailleurs un certain nombre d'effets, et en choisissant de traduire en prose semble avoir choisi un style très sobre, en particulier dans le rythme des phrases. Une comparaison de Chateaubriand avec lui-même est révélatrice de la volonté d'austérité qui anime son travail. En 1801 dans un article sur Young publié par le *Mercur*, il cite comme exemple des beautés du *Paradis perdu* les quatre derniers vers du poème, qu'il traduit ainsi :

Le monde entier s'ouvrait devant eux. Ils pouvaient y choisir un lieu de repos ; la Providence était leur seul guide : Eve et Adam se tenant par la main, et marchant à pas lents et indécis, prirent à travers Eden leur chemin solitaire <sup>70</sup>.

Traduction fidèle, et qui essaie de rendre compte du rythme lent et de l'harmonie très marquée des deux derniers vers miltoniens. L'alexandrin du dernier membre de phrase, correspond bien à l'accentuation régulière du pentamètre anglais. En 1836 Chateaubriand, renonçant à cette traduction rythmée, écrit :

Le monde entier était devant eux pour y choisir le lieu de leur repos, et la Providence était leur guide. Main en main, à pas incertains et lents, ils prirent à travers Eden leur chemin solitaire.

En bannissant le vers de sa prose poétique, il ne rend plus de façon aussi visible l'harmonie de l'anglais. Au profit de l'exactitude, sans doute, mais la deuxième traduction, plus austère et à la sonorité volontairement amortie, révèle surtout une conception plus rigoureuse de la prose poétique, qui se sépare entièrement de la poésie versifiée.

La confiance que Chateaubriand met dans le mot-à-mot et son parti pris de dépouillement peuvent donc rendre plus difficile la traduction d'une poésie qui repose en partie sur les sonorités et les rythmes. Le traducteur est conscient de cette difficulté. A propos des vers célèbres décrivant l'Enfer,

Rocks, Caves, Lakes, Fens, Bogs, Dens, and shades of death (*P.L.*, II, 621).

il fait observer qu'il a essayé de traduire le rythme monosyllabique en utilisant des mots courts et en retranchant les articles :

Rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres et ombres de mort (p. 79).

His Legions, Angel Forms, who lay intranc't  
Thick as Autumnal Leaves that strow the Brooks.

70. Article repris dans les *Œuvres complètes*, éd. Garnier, t. VI, p. 378. *P.L.* XII, 646-49 :

The World was all before them, where to choose  
Thir place of rest, and Providence thir guide ;  
They hand in hand with wandring steps and slow,  
Through Eden took thir solitarie way.

et on peut trouver de nombreux exemples dans sa traduction d'un effort semblable <sup>71</sup>. Mais il reste ce qui est le plus difficile à traduire dans le texte anglais, l'écueil de toutes les traductions, je veux dire la respiration du texte, le verset miltonien.

Dans les traductions précédentes, les traducteurs en prose ne parvenaient pas à rendre le rythme et lui substituaient l'ordre analytique de leur prose, et les traducteurs en vers brisaient le mouvement en lui substituant l'alexandrin. A la différence de ses prédécesseurs, Chateaubriand essaie d'assouplir sa prose pour retrouver le souffle du poème. Ainsi du début :

La première désobéissance de l'homme et le fruit de cet arbre défendu dont le mortel goût apporta la mort dans le monde, et tous nos malheurs, avec la perte d'Eden jusqu'à ce qu'un Homme plus grand nous rétablit et reconquit le séjour bienheureux, chante, Muse céleste !

La volonté de reproduire l'inversion et de ne pas l'alourdir, comme l'ont fait Racine ou Mosneron, par une tournure comme « voilà », amène Chateaubriand à calquer, non sans brutalité, le texte aux dépens de la syntaxe <sup>72</sup>. Mais il ne peut pas toujours procéder ainsi. Dès la phrase suivante, il est obligé de couper la période miltonienne. Si bien que dans cette traduction se retrouve un peu le grand mouvement qui entraîne d'un seul élan les seize premiers vers du poème, mais morcelé et beaucoup moins impétueux. C'est que le français n'est pas assez souple, même si on lui fait un peu violence, pour suivre la construction anglaise.

De même pour traduire la longue phrase très tourmentée par laquelle Satan s'adresse à Belzébuth sur le lac de feu, Chateaubriand essaie de ne pas couper le mouvement, mais il utilise des points de suspension (comme Louis Racine) et des points d'exclamation qui ne sont pas dans le texte anglais, et qui transforment le discours de Satan, le rendant plus hésitant et plus saccadé. Mais surtout, si la traduction réussit tant bien que mal, malgré une certaine raideur du français, à suivre les paragraphes miltoniens, en revanche elle ne peut pas rendre compte du vers.

Car chaque paragraphe est composé de plusieurs vers, et le style du *Paradis perdu* vient justement de ces pentamètres qui se continuent les uns dans les autres, mais tout en conservant une certaine unité : la place d'un mot dans le vers lui donne une résonance particulière. En choisissant de traduire en prose, Chateaubriand s'interdit tous ces effets qui sont pourtant essentiels au texte anglais. En voici un exemple au hasard du texte :

Descend from Heav'n Urania, by that name  
If rightly thou art call'd, whose Voice divine  
Following, above th'Olympian Hill I soar,  
Above the flight of Pegasean wing.

(P.L. VII, 1-4.)

Chateaubriand traduit ainsi :

71. Voir entre autres p. 83, la traduction de *P.L.* II, 724, ou p. 93, celle de *P.L.* II, 951.

72. L'ordre de Milton n'est pas l'ordre naturel de l'anglais mais sa phrase est beaucoup moins heurtée.

Descend du Ciel, Uranie, si de ce nom tu es justement appelée ! En suivant ta voix divine, j'ai pris mon essor au-dessus du vol de l'aile de Pégase.

On voit immédiatement tout ce que Chateaubriand laisse perdre et qui tient justement à la mise en place des mots dans le vers <sup>73</sup>.

Il en a certainement conscience, et sa volonté d'austérité représente une acceptation de cette inévitable faiblesse, mais en même temps il cherche à la compenser. Il n'y a pas de traduction parfaite, mais quand le traducteur parvient à rendre le sens de son modèle et à faire passer un reflet de sa poésie dans son œuvre, elle est déjà très satisfaisante. Chateaubriand réussit l'un et l'autre, et il arrive souvent que sa fidélité sans fioritures fasse vibrer sa langue « à l'unisson » de celle de Milton, pour reprendre une expression de Philarète Charles. Je n'en donnerai qu'un exemple, qui est la traduction d'un passage du Chant II :

Thus roving on  
In confus'd march forlorn th'adventurous  
[Bands  
With shuddring horror pale, and eyes  
[agast  
View'd first thir lamentable lot, and  
[found  
No rest : through many a dark and  
[drearie Vale  
They pass'd, and many a Region dolorous,  
O'er many a Frozen, many a Fierie Alp,  
Rocks, Caves, Lakes, Fens, Bogs, Dens  
[and shades of death,  
A Universe of death, which God by curse  
Created evil, for evil only good,  
Where all life dies, death lives and na-  
[ture breeds,  
Perverse, all monstrous, all prodigious  
[things,  
Abominable, inutterable, and worse  
Than Fables yet have feign'd, or fear con-  
[ceiv'd,  
Gorgons and Hydras, and Chimeras dire.

Ainsi errantes dans leur marche confuse et abandonnée, les Bandes aventureuses, pâles et frissonnant d'horreur, les yeux hagards, voient pour la première fois leur lamentable lot, et ne trouvent point de repos : elles traversent maintes vallées sombres et désertes, maintes régions douloureuses, par-dessus maintes alpes de glace et maintes alpes de feu : rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres et ombres de mort, univers de mort, que Dieu dans sa malédiction créa mauvais, bon pour le mal seulement ; univers où toute vie meurt, où toute mort vit, où la nature perverse engendre des choses monstrueuses, des choses prodigieuses, abominables, inexprimables, pires que ce que la fable inventa ou la frayeur conceut : gorgones et hydres et chimères effroyables <sup>74</sup>.

Il s'agit ici d'un mot-à-mot inspiré, qui amène la prose du traducteur à se faire poésie. Non plus, comme l'avaient tenté certains traducteurs du 18<sup>e</sup> siècle, par l'harmonie des périodes, mais poésie plus rauque et moins extérieure. Aucune grandiloquence dans l'évocation du monde infernal que nous venons de citer : la vision, suscitée par un effet d'accumulation et amplifiée par la suggestion de l'inexprimable, atteint à une sorte de fantastique austère. Une autre forme de prose poétique, beaucoup moins oratoire, plus visionnaire se fait jour.

Ce travail d'écriture auquel il a été contraint retentit sur sa propre manière d'écrire. On retrouve dans les dernières œuvres de Chateaubriand le chant un peu sourd de sa traduction, la même façon de forcer un peu la langue, aussi bien dans la *Vie de Rancé* que dans les dernières parties des *Mémoires*. Il arrive dans la *Vie de Rancé* que le texte fasse

73. Dans une note à la fin de son livre sur Milton, M. Saillens suggère (p. 334 sq.) une manière de traduire le *Paradis perdu* beaucoup plus soucieuse du rythme de l'anglais, et beaucoup plus flamboyante.

74. Le *Paradis perdu*, p. 23 ; P.L. II, 614-628.



naître des visions qui rappellent inévitablement Milton, par exemple l'hallucination de Rancé qui voit Madame de Montbazon en Enfer :

Madame de Montbazon était allée à l'infidélité éternelle ; rien ne se montra dans ces lieux sombres et solitaires que les esprits se plaisent à fréquenter.

Toutefois, si Rancé n'eut pas les visions des poètes de la Grèce, il eut une vision chrétienne ; il se promenait un jour dans l'avenue de Vêretz ; il lui sembla voir un grand feu qui avait pris aux bâtiments de la basse-cour : il y vole, le feu diminue à mesure qu'il en approche ; à une certaine distance, l'embrasement disparaît et se change en un lac de feu au milieu duquel s'élève à demi-corps une femme dévorée par les flammes<sup>75</sup>.

Mais c'est surtout dans les *Mémoires* qu'on retrouve les mêmes audaces linguistiques et stylistiques que dans la traduction du *Paradis perdu*. « Termes techniques, archaïques, néologiques »<sup>76</sup>. Dans les mots qu'il crée se trouvent, comme dans la traduction, de nombreux mots négatifs. Or la plupart de ces audaces de vocabulaire ont été introduites dans les dernières corrections. Chateaubriand s'exprime avec une magistrale liberté, recherche toujours l'expression la plus vigoureuse, brusquant la langue avec désinvolture et autorité. On peut penser que Milton lui a servi de modèle<sup>77</sup>, et il est probable que son travail de traduction l'a aidé à se rendre maître de cette prose souveraine. A bien des titres, la traduction du *Paradis perdu* mérite de figurer dans les œuvres de l'écrivain, et n'est pas la plus négligeable de celles-ci.

### B. *L'Essai sur la littérature anglaise.*

Depuis son exil en Angleterre, Chateaubriand s'était occupé de littérature anglaise, et comme la traduction du *Paradis perdu*, son *Essai sur la littérature anglaise* est une œuvre dont les racines remontent à la jeunesse de l'auteur. Peu avant la publication du *Génie*, il avait fait paraître dans le *Mercure de France* plusieurs articles sur différents écrivains anglais. Puis d'autres tâches le sollicitèrent, et ce fut seulement quand il voulut étoffer sa traduction par une étude d'ensemble destinée surtout à situer Milton dans l'histoire des lettres anglaises qu'il reprit ce qui était un vieux projet.

Son étude sur Milton est au centre de cet ouvrage, orienté, l'auteur l'indique lui-même, vers la traduction qui, selon les éditions, le précède ou le suit<sup>78</sup>. La partie consacrée à Milton est plus longue que toutes les autres (soixante-huit pages dans l'édition Garnier, contre une quarantaine — et encore pleine de digressions — sur Shakespeare), et également plus soignée. On a beaucoup reproché à l'*Essai* d'être un fourre-tout dans lequel Chateaubriand gonfle ses pages de fonds de tiroirs et

75. *Vie de Rancé*, in *Œuvres romanesques et voyages*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 1026.

76. Cf. M.-J. Durry, *op. cit.*, p. 549.

77. Chateaubriand n'a pas attendu son travail de traduction pour donner à certains passages des *Mémoires* le ton épique, et quelquefois par des réminiscences de Milton. Voir l'étude de J. Mourot, p. 151 et 186. À l'exemple donné par M. Mourot, on peut ajouter *M.O.-T.*, t. II, p. 857.

78. L'intention de Chateaubriand était que l'*Essai* la précédât comme l'indique la fin même de l'œuvre, qui annonce cette traduction. Mais la partie concernant Milton fut écrite après. Chateaubriand y montre une connaissance approfondie de l'œuvre qu'il doit, il le dit lui-même, à son travail de traduction.

de développements hâtifs<sup>79</sup>. Il l'a partiellement avoué lui-même, en indiquant dans son *Avertissement* le caractère composite de son travail. Et il est significatif que, dans le même *Avertissement* à l'*Essai*, ce soit de nouveau sur son effort de traduction qu'il insiste, et non sur son effort critique. Mais le chapitre sur Milton fait en partie exception. Chateaubriand a fourni un effort de documentation, visible dans sa biographie du poète comme dans son examen du *Paradis perdu*. Le soin apporté à l'étude sur Milton s'explique évidemment par les circonstances de la publication, mais aussi par la sympathie qu'éprouve le vieil écrivain pour le poète anglais, avec qui il se découvre de nouvelles affinités.

### 1. Un nouveau point de vue critique

#### a. Fin des réserves classiques.

Son attitude en face du *Paradis perdu* a changé. S'il affirme en abordant son étude qu'il n'a aucune réparation à offrir à Milton (à la différence de Shakespeare et Dante) et que « le *Génie du christianisme* parle raisonnablement du *Paradis perdu* », il reconnaît aussi que son admiration s'est « accrue par un examen plus approfondi d'un chef-d'œuvre », et qu'il doit cette meilleure compréhension en partie à son travail de traducteur :

Obligé de m'arrêter à des beautés que j'essayais de faire passer dans notre langue, je les ai mieux apprécées, en désespérant de les reproduire telles que je les sentais (*E.L.A.*, p. 631).

Dans le chapitre intitulé « De quelques imperfections de ce poème », il revient sur les passages qui le « choquaient autrefois », et constate qu'il les accepte aisément. Sa connaissance de l'œuvre de Milton l'amène à mieux comprendre les intentions du poète. Ainsi les poésies latines aident à expliquer l'artillerie céleste :

La découverte de l'artillerie dans le ciel me semble aujourd'hui découler d'une idée fort naturelle : Milton fait inventer par Satan ce qu'il trouve de pire parmi les hommes. Il revient souvent sur cette invention à propos de la conspiration des poudres ; il a cinq pièces latines, in *Proditionem bombardicam* ; in *Inventorem bombardae* (p. 680).

Il passe ainsi en revue les principales attaques subies par le *Paradis perdu* au 18<sup>e</sup> siècle. Il mentionne l'accusation de plagiat, mais refuse de s'y attarder, bien qu'il ait la coquetterie de signaler une nouvelle source possible<sup>80</sup>. Il justifie les railleries des démons contre les anges au Chant VI en y voyant un souvenir d'Homère : « J'aime à voir l'*Iliade* apparaître au travers du *Paradis perdu* », ainsi que la transformation du démon en serpent, « conforme au sujet de l'ouvrage et aux traditions les plus populaires du christianisme » (p. 860). Deux très courts passages seulement dans tout le poème lui paraissent toujours des « traits de mauvais goût », le « dîner qui ne refroidit pas » et « les vers où Adam

79. Sur l'accueil fait à l'*Essai*, voir M.-J. Durry, *op. cit.*, notamment t. II, p. 408 sq.

80. *Sette Giornale del Mondo creato* du Tasse (p. 679).

dit à Eve qu'elle est une côte tortueuse que lui, Adam, avait de trop »<sup>81</sup>. Tout le reste s'est transformé pour lui en beauté.

A ceux qui ont reproché à Milton son excès d'érudition, il répond :

Milton a tiré plus de beautés de son savoir que Shakespeare de son ignorance (p. 860).

Et il termine cet examen des « imperfections » du poème en y découvrant, à l'inverse de ce qu'avait fait Bentley, une beauté nouvelle venue de la cécité du poète. Une certaine imprécision dans les descriptions peut en résulter, mais elles y gagnent un charme mélancolique incomparable :

Les descriptions du Paradis perdu ont quelque chose de doux, de velouté, de vaporeux, d'idéal, comme des souvenirs : les soleils couchants de Milton, en rapport avec son âge, la nuit de ses paupières et la nuit approchante de sa tombe, ont un caractère de mélancolie qu'on ne retrouve nulle part (p. 861).

Ce commentaire concerne la vaporeuse venue de la nuit sur le jardin d'Eden : en rapprochant cette description de la « nuit des paupières » du poète, Chateaubriand lui donne une résonance supplémentaire. Les jeux de lumière du poème y prennent une richesse et une intériorité qui se retrouve dans la description de la lumière matinale, citée très heureusement :

La lumière sacrée commença de poindre dans l'orient parmi les fleurs humides ; elles exhalaient leur encens matinal, alors que tout ce qui respire sur le grand autel de la terre élève vers le Créateur des louanges silencieuses, et une odeur qui lui est agréable (p. 861).

En distinguant dans ce passage le ton des Psaumes qui glorifient Dieu, Chateaubriand rapproche discrètement le poète des prophètes bibliques. Le thème du poète aveugle se combine à celui de l'inspiration sacrée, et la poésie tend vers la prière.

#### b. *Désir de renouvellement et impressionnisme critique.*

Tout en affirmant — j'y reviendrai — la cohérence interne de l'œuvre, Chateaubriand accumule les notations de détails. Il adopte dans sa démarche une grande liberté d'allure, sans doute pour se distinguer de la critique érudite, et ne craint pas les sauts assez brusques d'une idée à une autre. Il en résulte une sorte d'impressionnisme critique, accentué par le fait que Chateaubriand cherche des passages qui n'avaient guère été remarqués avant lui. Au début de son étude, il se plaint de la difficulté de renouveler une critique déjà bien riche : « Que dirai-je du *Paradis perdu* qui n'ait déjà été dit ? » C'est au même désir de renouvellement qu'est probablement due la recherche de nombreuses « beautés » dans le onzième et le douzième chants. Chateaubriand est un des rares critiques à défendre la vision de l'hôpital que l'ange montre à Adam, tableau qu'il juge digne du Tintoret. Il admire aussi le long récit, dans lequel Milton mêle sources classiques et bibliques, des géants

81. P.L. X, 884-85.

de la montagne, dont on sait qu'il a frappé les imaginations romantiques. Ces multiples remarques de détail veulent donner l'impression d'un véritable « fourmillement » (p. 863) de beautés.

Les rapprochements avec des peintres célèbres qu'on trouve dans cette étude sont révélateurs du fait que, pour Chateaubriand, l'œuvre de Milton reste faite de tableaux — tableaux qu'animent des personnages examinés fort longuement d'une manière qui diffère peu de celle du *Génie*. Adam et Eve sont décrits à peu près de la même façon, et Chateaubriand n'approfondit pas davantage les raisons du péché, qui demeurent à ses yeux la légèreté d'Eve et la faiblesse d'Adam. S'il ne donne plus d'âge précis à Eve, il continue de se la représenter comme très enfantine :

Eve rappelle les femmes de Shakespeare ; elle a quelque chose d'extrêmement jeune, une naïveté qui touche à l'enfance : c'est l'excuse d'une séduction accomplie avec tant de facilité (p. 687).

La suite de son analyse reprend également, en les diluant un peu, les thèmes du *Génie*. Il note le pathétique des scènes qui suivent le péché, et le caractère exceptionnel de la description de l'amour d'Adam et Eve dans l'état d'innocence, dont la grandeur vient du fait que « tout se sanctifie par les souvenirs de la religion dans les hymnes du poète ». Mais il insiste beaucoup moins sur l'importance de cette religion, et humanise encore davantage le troisième personnage de ces scènes paradisiaques, qui est Satan.

Il signale à nouveau l'effet créé par la présence de Satan caché et regardant les premiers hommes, rendant ainsi leur bonheur plus aigu et plus fragile :

La félicité d'Adam et d'Eve est redoutable ; chaque instant de leur bonheur fait frémir, puisqu'il doit être suivi de la perte de la race humaine (p. 688).

Mais il analyse les réactions du diable d'une manière nouvelle. S'il voit toujours en lui un personnage pathétique, notamment lorsque celui-ci affirme ne pas être l'ennemi des hommes et semble croire qu'il pourrait même avoir pitié d'eux<sup>82</sup>, il commente de façon curieuse le mouvement de dépit qu'éprouve Satan en contemplant les amours d'Adam et Eve :

Milton a presque donné un mouvement d'amour à Satan pour Eve ; l'Archange est jaloux à la vue des caresses que se prodiguent les deux époux. Eve séduisant un moment le rival de Dieu, le chef de l'enfer, le roi de la haine, laisse dans l'imagination une idée incompréhensible de la beauté de la première femme (p. 693).

Cette interprétation est bien surprenante : s'il est vrai que Satan laisse voir de la jalousie, c'est celle d'un être souffrant de n'être plus que haine. Même au Chant IX, quand il sent pendant un instant, à la vue d'Eve seule parmi les fleurs, s'apaiser l'enfer en lui, il ne semble pas qu'il s'agisse d'amour dans le sens que la jalousie dont parle Chateaubriand donne au mot. Le commentaire de Louis Racine, cité par Chateaubriand, « tout ce qui est beau, tout ce qui est bon, excite d'abord son admi-

82. P.L. IV, 505 sq. Chateaubriand semble ne pas voir toute l'ironie du passage.



ration », me paraît plus exact dans sa simplicité. Chateaubriand nuance du reste par un « presque » son interprétation, sentant ce qu'elle a de forcé. Le romantisme sans doute est passé par là, et aussi le désir du critique de donner un peu de piquant à son étude du poème.

### c. Grandeur et unité du poème.

Chateaubriand renouvelle également sa critique en ce qui concerne la description de Dieu et des anges. Il ne pense plus, comme dans le *Génie*, que le Paradis est un des points faibles du poème. Une représentation obscure de la Divinité, jointe à l'extrême respect du poète qui « a craint de prêter une parole mortelle à l'Etre impérissable » donne une image un peu voilée de l'Eternel et une heureuse impression de mystère. A cet Eternel, laissé « au fond des ténèbres théologiques » s'oppose un Christ tout d'humanité et de douceur. « C'est à travers l'homme que Milton s'élève à la connaissance réelle de l'Homme-Dieu »<sup>83</sup>. Chateaubriand ne s'embarrasse pas de théologie, ne s'arrête pas à l'arianisme ou au socinisme du poète, qu'il mentionne ailleurs, mais énumère les scènes dans lesquelles le Fils montre sa bienveillance et sa mansuétude à l'égard des hommes, et les commente sur un ton qui touche à l'extase : « L'expression manque pour louer des choses si divines », et à la fin de son développement, conclut que « Milton attendrit son génie aux rayons du christianisme ». On ne trouverait sans doute pas dans le poème un contraste aussi accusé entre un Dieu à demi caché et loin des hommes et un Christ tout proche d'eux. Mais grâce à ce contraste, Chateaubriand rehausse le rôle du Christ, et surtout reconnaît au cœur même de l'œuvre ces oppositions d'ombre et de lumière qui en font la grandeur et l'unité.

Les anges y ajoutent une note de féerie. Chateaubriand admire le portrait de Raphaël, qui « secoue ses six ailes qui répandent au loin une odeur d'ambrosie » et celui de Michel dont l'épée « pend comme un éclatant zodiaque ». Il voit l'origine de ces portraits dans la peinture italienne :

Tous ces esprits, d'une variété et d'une beauté infinies, ont l'air d'être peints selon leurs caractères, par Michel-Ange et par Raphaël, ou plutôt on voit que Milton les a vêtus et représentés d'après les tableaux de ces grands maîtres ; il les a transportés de la toile dans sa poésie, en leur donnant, avec le secours de la lyre, la parole que le pinceau avait laissée muette sur leurs lèvres (p. 692).

Il veut en même temps donner l'impression que le poète a vécu dans la familiarité de ces créatures ailées, comme si ces mystérieuses fréquentations donnaient à sa poésie un ton indéfinissable et que le poète devenait un personnage de son œuvre.

Ce ciel féérique et contrasté est à l'image de la « sublimité » du poème, liée à l'idée de Dieu et à la puissante unité qui en vient, unité sur laquelle Chateaubriand veut « insister » :

83. Cette phrase paraît résumer tout le *Paradis reconquis*. Pourtant, dans toute cette étude sur le Christ, Chateaubriand ne fait aucune allusion à ce poème, qui est un des écrits de Milton qui semble l'intéresser le moins. Il se contente de lui consacrer une ligne dans l'énumération des œuvres de vieillesse, le définissant comme « une œuvre de lassitude, quoique calme et belle » (*Essai*, p. 675). L'avait-il lu ?

Voilà l'ouvrage en sa simplicité. Les faits et les récits naissent les uns des autres ; on parcourt l'enfer, le chaos, le ciel, la terre, l'éternité, le temps, au milieu des blasphèmes et des cantiques, des supplices et des joies ; on se promène dans ces immensités tout naturellement sans s'en apercevoir, sans ressentir aucun mouvement, sans se douter des efforts qu'il a fallu pour vous porter si haut sur des ailes d'aigle, pour créer un pareil univers (p. 682).

Unité par violente opposition des contrastes, impression d'immensité tournoyante et immobile : il entrevoit ici l'architecture baroque de l'épopée. D'autant plus que cette unité repose sur l'omniprésence de Dieu, qui donne au poème sa « sublimité extraordinaire », et tout est tourné vers le Créateur. L'image du voyage dans les « immensités » était devenue un lieu commun de la critique miltonienne, mais Chateaubriand, en la liant à la puissance divine et à la puissance créatrice du poète souligne d'une manière personnelle la cohérence interne de l'œuvre, que la critique du 18<sup>e</sup> siècle avait négligée.

#### d. Remarques sur l'originalité de Chateaubriand.

Chateaubriand réalise dans l'*Essai* ce qu'il n'avait fait que très imparfaitement dans le *Génie* : un commentaire du poème qui en mette en valeur toute la beauté. Ce renouvellement critique vient d'abord d'une meilleure connaissance de l'œuvre, qu'il a dû examiner de près pour la traduire — et la traduction a beaucoup accru son admiration. En même temps, il s'est mieux informé sur le *Paradis perdu* et son auteur, mais sa documentation s'est arrêtée aux indications fournies par la grande édition des *Œuvres poétiques* de Milton publiée par H. J. Todd en 1801, édition sérieuse, aux notes bien faites, et qui est une sorte de bon résumé de la critique du siècle précédent<sup>84</sup>. Il méconnaît la très riche réflexion des romantiques anglais sur Milton<sup>85</sup>. Plus grave : le traité *De Doctrina Christiana*, indispensable à quiconque veut étudier la religion du poète, publié à Londres en 1825, fit naître une très importante étude de Macaulay. Chateaubriand qui discute la doctrine religieuse de Milton, semble ignorer l'un et l'autre.

Ceci ne contredit pas ce que j'écrivais plus haut sur le travail fourni par l'écrivain. Sans être érudite, malgré quelque poudre aux yeux, sa documentation est sérieuse : il s'appuie sur des études de qualité, que ce soit celle de Johnson — qu'il n'aime guère — ou de Hailey ou Todd. Il connaît une partie de la critique française. Son analyse n'est plus la hâte improvisation du *Génie*. Mais cette documentation, qui est celle d'un amateur éclairé, en est restée au dix-huitième siècle. Si ses appréciations sur le *Paradis perdu* ont changé, ce n'est pas sous une influence extérieure, mais à cause d'une évolution personnelle qui fait du Chateaubriand de 1836 un homme en apparence tout différent de celui de 1802.

84. C'est le texte de cette édition que Chateaubriand a utilisé pour sa traduction.

85. Il est vrai qu'elle est éparse dans des écrits multiples, et qu'en dehors de Macaulay, il n'y a pas de grande étude d'ensemble. (Voir à ce sujet le livre de J.-A. Wittreich, Jr., *The Romantics on Milton*, Cleveland, 1970.) Quant au romantisme français, pour qui Milton est une figure importante il a surtout retenu ce qui touche les rapports entre poésie et révolution, et il donne du poète des images très fantaisistes correspondant à la réponse que chacun donne à cette question. (Voir notamment *Cromwell*, *Cinq-Mars*, et les études de Villemain.)

L'étude sur Milton que présente l'*Essai* ne doit pas être jugée selon les critères d'une méthode historique qui n'était pas celle de Chateaubriand. Celui-ci veut présenter de manière personnelle un auteur qu'il connaît depuis longtemps, et instaurer avec lui une sorte de dialogue. En ce sens, le fait même que le Milton qu'il imagine représente une image légèrement vieillie du poète est caractéristique de cette œuvre de jeunesse. Car dialoguer avec Milton, c'est aussi dialoguer avec sa propre jeunesse. Ce n'est pas en tenant sa documentation sur Milton scrupuleusement à jour que Chateaubriand enrichit son étude, mais en l'accordant à sa sensibilité d'écrivain sexagénaire. Dans le *Génie* il présentait une critique assez conventionnelle, conforme aux soucis immédiats de la politique de son parti et de sa propre carrière. Le Chateaubriand de 1836 est beaucoup plus libre, et il peut retrouver Milton sans arrière-pensée ni affectations. C'est cette liberté qui donne à son étude, malgré ses aspects hâtifs, les citations trop longues de l'écrivain qui tire à la ligne, les à-peu-près, son allure souveraine.

## 2. Fraternité politique et poétique.

Pour Chateaubriand, l'unité du poème repose sur la puissance de Dieu, mais aussi sur le poète, partie intégrante de son œuvre :

Le poète a osé entrer dans cette solitude ; il s'y présente comme un fils d'Adam, député de la race humaine perdue par désobéissance ; il y paraît comme l'hiérophante, comme le prophète chargé d'apprendre l'histoire de la chute de l'homme et de la chanter sur la harpe consacrée aux pénitences de David. Il est si rempli de génie, de sainteté et de grandeur, que sa noble tête n'est point déplacée auprès de celle de notre premier père, en présence de Dieu et des anges (p. 697).

La place donnée à Milton dans son poème est révélatrice du fait que c'est surtout dans la mesure où l'œuvre renvoie à un homme que le *Paradis perdu* intéresse Chateaubriand. La personnalité du poète est difficilement séparable de l'analyse de l'œuvre, et éclaire considérablement celle-ci. Le *Génie* ne disait rien de la vie de Milton, sinon, en parlant de la révolution anglaise, qu'il avait « partagé cet esprit de perdition ». L'*Essai* présente au contraire une biographie complète<sup>86</sup>, et dans laquelle s'affirme la sympathie de Chateaubriand pour l'auteur du *Paradis perdu*.

### a. Une vie simple et pure.

Il défend le poète contre ses détracteurs, et en particulier contre certaines affirmations de Johnson. Il refuse de croire que Milton ait pu recevoir le fouet à Cambridge, et s'insurge contre toutes les calomnies qui lui attribuent une jeunesse désordonnée :

Rien de tout cela n'est vrai, et ne s'accorde même pas avec les dates d'une vie aussi correcte que religieuse (p. 633).

Il s'en prend à l'« esprit satirique » et à la « malveillance » de Johnson, qui « retranche au poète tout ce qu'il lui peut retrancher », et il n'en

86. Les sources de Chateaubriand sont les biographies de Louis Racine, de Johnson, de Hayley et de Todd.

ignore pas les raisons politiques. Aussi défend-il Milton sur ce même plan politique, mais il présente d'abord une image favorable de l'homme.

Il n'est pas en accord avec lui sur tous les points. C'est sur un ton de neutralité réprobatrice qu'il rend compte du « Traité sur le Divorce »<sup>87</sup>, et présente même quelques objections. Mais surtout il oppose sur cette question Milton à lui-même en rappelant que « cet ardent champion du divorce a divinement chanté la sainteté et les délices de l'amour conjugal ». Non pour le prendre en flagrant délit d'hypocrisie, comme d'autres l'avaient fait, mais plutôt pour montrer un Milton qui va abstraitement jusqu'au bout de ses idées, même si cela doit l'amener à se contredire. Ainsi, même ce que Chateaubriand considère comme une contradiction tourne à l'avantage du poète, et illustre son intransigeance. « Son caractère semble avoir eu l'inflexibilité de son génie. » Et Chateaubriand aime retrouver une telle constance.

Il en donne plusieurs exemples, n'hésitant pas, pour le faire, à brutaliser un peu la vérité historique. Il reprend l'anecdote selon laquelle Milton, ayant rencontré Charles II dans le Parc de Saint-James, lui aurait tenu tête<sup>88</sup>. Il raconte aussi, ce qui a peut-être un fond de vérité, mais très arrangée, que contre l'avis de sa femme, le poète refusa sous la Restauration de reprendre sa place de « secrétaire du conseil ». Autre exemple de ce caractère sans faiblesse, la plainte que le poète a osé porter contre le sergent qui, après son emprisonnement, lui avait réclamé une somme d'argent excessive. Ce pourquoi Chateaubriand refuse de croire que Milton ait pu, en 1660, se faire passer pour mort afin d'échapper aux représailles. Une telle ruse ne lui paraît pas conforme à l'image qu'il se fait de l'homme. La fidélité, en revanche, dont Milton a fait preuve à l'égard de Cromwell, est digne de la constance de son caractère à un moment où on s'en prenait au cadavre même du Protecteur :

Milton seul resta fidèle à la mémoire de Cromwell : tandis que de petits auteurs bien vils, bien parjures, bien vendus au pouvoir revenu, insultaient les cendres du grand homme aux pieds duquel ils avaient rampé, Milton lui donnait un asile dans son génie, comme dans un temple inviolable (p. 664).

On remarquera la vivacité du ton : en 1836, Chateaubriand a vu se succéder assez de régimes différents et assisté à trop de reniements pour ne pas apprécier à son prix cette sorte de fidélité.

A cette fermeté d'âme le poète doit sans doute la noblesse de sa vie. Chateaubriand défend Milton, nous l'avons vu, contre ceux qui lui reprochent d'imaginaires désordres de jeunesse. Il lui retrouve la même tenue morale dans sa vieillesse, et le dépeint âgé, au moment de la composition du *Paradis perdu*, menant une vie austère et pure. C'est

87. P. 639 sq. Il s'agit de *The Doctrine and Discipline of Divorce*.

88. *Essai*, p. 665. Cette anecdote se trouve chez certains biographes anglais jusqu'en 1806 (Symmons). Selon eux, au lieu d'une rencontre avec le roi dans le parc de Saint-James c'est James, duc d'York, qui serait allé provoquer le poète chez lui. Sous cette forme, l'histoire est racontée pour la première fois par J. Towers dans son ouvrage *British Biography* (1769, p. 314-15). Mais Parker (*op. cit.*, p. 1092) se trompe quand il attribue la version d'une rencontre avec le roi à Chateaubriand. Nous l'avons déjà rencontrée dans le *Précis sur Milton* de Mosneron (cf. supra p. 527), qui avait sans doute lu Towers de travers. Chateaubriand connaissait l'œuvre de Mosneron dont il cite la biographie. Il emprunte la seconde anecdote à Louis Racine (cf. supra, p. 225).



que pour Milton, le poète doit être « un modèle des choses les meilleures et les plus honorables ». Malgré l'âge, il avait gardé une partie de sa beauté :

Ses cheveux étaient admirables, ses yeux d'une pureté extraordinaire : on n'y voyait aucune tache, et il eût été impossible de le croire aveugle (p. 761).

Cette beauté et cette pureté de mœurs ont permis au poète de se prendre comme modèle pour le portrait d'Adam<sup>89</sup>. Et légitimement, car cet homme inflexible n'est pas déplacé dans la compagnie de Dieu<sup>90</sup>.

### b. La lutte pour la liberté.

Une telle présentation de la vie de Milton montre à l'évidence que Chateaubriand ne le voit plus comme un adversaire politique. Ce changement fondamental d'attitude est bien résumé en deux phrases. Dans l'Avertissement de l'*Essai* il annonce son intention de montrer que « les révolutions ont rapproché Milton de nous », et il affirme que « le républicain se retrouve à chaque vers du *Paradis perdu* ». Autour de 1800 la lutte politique séparait Chateaubriand de l'auteur du grand poème chrétien, mais en 1836, il est bien différent du jeune royaliste patronné par Fontanes. Dès la Restauration, il a pris une attitude libérale qui l'a amené à lutter pour la liberté de la presse, et ne s'est-il pas fait porter en triomphe, pendant la Révolution de Juillet, par un groupe de jeunes insurgés ? Sans renier son appartenance au parti légitimiste, il souhaitait que le gouvernement royal tint compte du fait révolutionnaire, au lieu de prétendre l'ignorer. Aussi est-ce dans cet esprit libéral qu'il examine maintenant la vie politique de Milton.

Il exprime bien encore quelques réticences devant certaines positions extrêmes du poète, et déplore, en citant Johnson, avec qui pour une fois il se trouve en accord, que Milton ait cru la « femme faite seulement pour l'obéissance et l'homme pour la rébellion ». Et il est clair qu'il ne peut pas approuver sa défense du régicide. Mais dans la partie de son étude qu'il consacre à l'*Eikonoklastes* et à la *Defensio*, il se montre à la fois sévère et modéré dans son appréciation des positions du poète. Il fait observer que Milton avait raison contre le parti royaliste quand il affirmait que l'*Eikon Basilike* n'était pas l'ouvrage du roi. Et quand il en vient à l'accusation royaliste selon laquelle la prière de Pamela aurait été insérée dans l'ouvrage royal<sup>91</sup> à la suite de la corruption d'un imprimeur par Milton et Bradshaw, il la réfute avec vivacité :

Rien dans le caractère de Milton n'autorise à croire qu'il eût pu se rendre cou-

89. Pour cette indication, comme pour la citation précédente, Chateaubriand s'appuie sur L. Racine, qui toutefois n'est pas tout à fait aussi élogieux dans son portrait, tracé d'après Richardson, du poète vieillissant.

90. Cf. le passage de l'*Essai* (p. 697) cité plus haut.

91. Rappelons brièvement que dans *Eikon Basilike*, une des prières royales était la copie mot pour mot de la prière d'un des personnages, Pamela, de l'*Arcadie* de Philip Sidney, et que la dénonciation de cette supercherie fut une preuve majeure de Milton dans son argumentation contre l'authenticité de l'ouvrage. Signalons comme une anecdote illustrant la permanence de vieilles querelles qu'en 1918 encore, on a pu soutenir la thèse de l'insertion par une tricherie de Milton de cette prière dans le texte « royal » ! (S. B. Liljegren, *Studies in Milton*, Londres, 1918.)

pable d'une pareille lâcheté [...] les violences arbitraires étaient fort en usage parmi ces gens libres, non les fourberies.

Milton est donc incapable d'utiliser des « moyens bas », et Chateaubriand ne lui donne pas grand rôle dans les « violences arbitraires ». Quand il reprend le thème de la révolution infernale, il note que « Milton avait placé dans son enfer une image des perversités dont il avait été le témoin ». Le poète ne fut donc guère qu'un « témoin », à l'écart de ces abominations, et nous verrons que pour Chateaubriand, il est très éloigné des déchainements plébéiens.

Il a même pu être victime des excès partisans. Chateaubriand se range cette fois entièrement de son côté, pour noter avec indignation que la « rage des partis » a osé lui reprocher d'être aveugle :

Si l'on ne connaissait la rage des partis, croirait-on qu'on pût jamais faire un crime à un homme d'être aveugle ? Mais remercions ces abominables haines, elles nous ont valu quelques lignes admirables. Milton répond d'abord qu'il a perdu la vue à la défense de la liberté, et il ajoute ces paroles de sublimité et de tendresse (p. 672).

Ces « paroles » que cite Chateaubriand sont les lignes célèbres de la *Seconde Défense* sur les bienfaits de la cécité, qui font voir en Milton une figure très pure, maltraitée par d'injustes adversaires. Chateaubriand semble oublier que ces excès polémiques — auxquels Milton savait bien répondre — furent surtout le fait de royalistes. Il est vrai qu'il ne fut pas toujours ménagé, lui non plus, dans sa vie publique, et parfois par son propre parti. S'il ressent ainsi les injures que Milton a subies, c'est qu'elles atteignent un écrivain luttant pour la liberté.

Le défenseur de la liberté de la presse que fut Chateaubriand trouve dans l'auteur de l'*Aréopagitica* un illustre prédécesseur :

La liberté de la presse doit tenir à grand honneur d'avoir pour patron l'auteur du *Paradis perdu* ; c'est lui qui le premier l'a nettement et formellement réclamée. Avec quel art pathétique le poète ne rappelle-t-il pas qu'il a vu Galilée, sous le poids de l'âge et des infirmités, près d'expirer dans les fers de la censure, pour avoir osé affirmer le mouvement de la terre. C'était un exemple pris à la hauteur de Milton. On irions nous aujourd'hui si nous tenions un pareil langage (p. 643) ?

Milton donne le modèle du fier langage d'un esprit qui ne sait pas composer avec la bassesse et la servitude. Aussi Chateaubriand se glorifie-t-il de faire sortir de l'oubli les écrits politiques de Milton : « Je serai heureux d'avoir donné la main à Milton pour sortir de sa tombe comme prosateur. » Ces écrits étaient sans doute moins oubliés que ne le dit Chateaubriand<sup>92</sup>, mais l'important, c'est que celui-ci y reconnaisse sa propre lutte et assimile la vie politique de Milton à la sienne.

Car ce n'est pas seulement à propos de la liberté de la presse que Chateaubriand se reconnaît en Milton. Il cite une lettre de Milton à Phi-

92. Sans remonter à Mirabeau ou Salaville, je signale le rôle que joue Milton dans le *Cromwell* de Hugo, construction imaginaire pleine d'intérêt, qui montre en Milton une sorte de prophète biblique épris de liberté avant tout, et dont quelques détails font voir que Hugo avait une certaine connaissance, sans doute rapide et probablement de seconde main, au moins de la *Defensio*.

laras<sup>93</sup> dans laquelle le poète souhaite voir l'armée et la flotte anglaises délivrer la Grèce du joug ottoman, et ajoute :

Si ces vœux avaient été exaucés, le plus beau monument de l'antiquité existerait encore : les Vénitiens ne firent sauter une partie du temple de Minerve qu'en 1682 ; Cromwell aurait conservé le Parthénon dont Lord Elgin n'a dérobé que les ruines. Milton avait encore ici une de ces idées qui appartiennent aux générations actuelles et qui de nos jours a porté son fruit (p. 655).

Rappelant sa propre participation à la lutte pour l'indépendance grecque<sup>94</sup>, Chateaubriand cite « en hommage » à Milton son *Opinion* de 1826. Ainsi se retrouvent-ils alliés dans la défense de la même cause.

Et dans une situation politique comparable. Car si la lutte pour la liberté de la Grèce procède d'une générosité humaniste un peu vague, Chateaubriand découvre entre lui et Milton des affinités plus précises, qui tiennent au fait que le poète a vécu, comme lui, dans une période de Restauration monarchique, et dans le même aveuglement des hommes au pouvoir. Il écrit, à propos des lettres de la veuve de Milton :

Les dernières lettres de cette veuve sont datées de la trente-troisième année du règne de Charles second, c'est-à-dire que la révolution de 1649 est non avenue ; que Cromwell n'a pas régné, et que Milton, secrétaire de la république et du Protecteur, n'a point écrit sous la république et le protectorat le poème immortel vendu pour 10 liv. sterl., payées dans l'espace de deux ans. Et c'est la veuve de Milton qui signe tout cela ! Qu'importe ! Il n'appartenait pas plus à Charles II d'effacer les temps dont Cromwell et Milton avaient fixé la date, qu'à Louis XVIII de rayer de son règne celui de Napoléon (p. 674).

Cette prétention des deux Restaurations a toujours paru un non-sens à Chateaubriand. Et un non-sens qui a amené la perte de la monarchie légitime. C'est tout le combat de l'écrivain libéral contre les ultras qui est évoqué là, et lorsque Chateaubriand cite le texte de Milton (tiré du *Ready and Easy Way*) dans lequel celui-ci, exhortant ses compatriotes à ne pas renoncer à leur liberté pour la monarchie, dépeint le roi qui s'apprête à débarquer à Douvres, « entouré d'une cour hautaine et dissolue », ce n'est certainement pas à Charles II qu'il pense. La sévérité avec laquelle il juge le règne du même Charles II, « vingt-deux années de débauche [passées] sous des fourches patibulaires » montre que, comme les deux Révolutions, les deux Restaurations étaient étroitement associées dans son esprit.

Le rapprochement est évidemment forcé : comparer les « brochures » que Milton, « oubliant qu'il y a des moments où les écrits ne peuvent plus rien », avait écrites à la fin du Protectorat à celles que lui, Chateaubriand, a composées à la fin de l'Empire et sous les Bourbons, ne peut se faire qu'en donnant une idée assez floue du contenu des écrits du poète. Pour me limiter au *Ready and Easy Way*<sup>95</sup>, auquel Chateaubriand se

93. Ce Philaras, francisé en Philarès par Chateaubriand était ambassadeur du Duc de Parme à la cour de France, où on l'appelait Villeré. Il avait le premier écrit à Milton pour témoigner de son admiration pour la *Defensio*, et souhaiter que le poète employât son éloquence pour la cause de l'indépendance grecque. Voir Parker, *op. cit.*, p. 418 et 1016.

94. Voir le livre 28 des *M.O.-T.*, t. II, p. 124.

95. Le titre entier de ce pamphlet est : *Ready and Easy Way to Establish a Free Commonwealth, and the Excellence thereof compared with the Inconveniences and Dangers of Readmitting Kingship in this Nation.*

réfère surtout, je rappellerai seulement que ce pamphlet, rédigé hâtivement à la fin de 1659 et publié en 1660, à un moment où la solution proposée était déjà dépassée, fut d'abord dirigé contre la restauration monarchique que tous sentaient venir. Il contredit entièrement la théorie de la république monarchique que nous allons voir Chateaubriand prêter à Milton, son principe de base étant d'éviter le pouvoir personnel. Avec quelque habileté, Chateaubriand peut bien suggérer une lointaine ressemblance entre le combat miltonien pour la liberté et le sien propre, et insinuer, par exemple, que les deux écrivains firent preuve, dans la même « décomposition sociale », de la même prévoyance :

L'esprit pénétrant de Milton lui découvrait l'avenir ; il voyait les longs combats que l'on serait obligé de livrer pour reconquérir ce qu'on allait perdre... (p. 661).

Mais il lui fait rester sur le plan des généralités pour éviter tout ce qui le sépare du poète anglais. Le seul fait qu'il prenne comme exemple privilégié de la lutte de Milton ce pamphlet hâtif de 1660, œuvre de circonstance s'il en fut, est significatif. La théorie miltonienne de la liberté est beaucoup mieux exposée dans le *Paradis perdu*. Mais lorsque Chateaubriand en vient à l'interprétation du poème, il se trompe. Car si les deux hommes ont bien lutté pour la liberté, ce n'est pas de la même qu'il s'agit.

### c. Aristocratie et liberté.

La liberté dont les deux écrivains sont les champions n'est pas, Chateaubriand y insiste, une licence démocratique. Commentant le *Paradis perdu*, il continue de trouver dans l'Enfer la marque du républicanisme de l'auteur, mais ce n'est plus le désordre du Club des Cordeliers. Chateaubriand met l'accent, au contraire, sur l'organisation hiérarchique de la république infernale, et il attribue cette organisation aux conceptions aristocratiques du poète :

Milton [...] fait connaître l'espèce de république qu'il comprenait : ce n'est pas une république d'égalité, une république plébéienne ; il veut une république aristocratique et dans laquelle il admet des rangs (p. 694).

Comme preuve que l'état infernal représente bien l'idéal républicain du poète, Chateaubriand cite un passage du *Ready and Easy Way* qui condamne la « démocratie licenciée et sans frein ». La liberté n'est possible que si le peuple est soigneusement tenu en laisse.

Mais, bien que la république de Satan ne soit plus la vision de cauchemar des *Martyrs*, elle n'en reste pas moins l'Enfer. Aussi, tout en voyant dans cet enfer un reflet de l'idéal miltonien, se garde-t-il de mettre Milton du parti du diable. Il fait observer que dans la guerre entre la république infernale et la « monarchie céleste », le poète donne « toujours » la victoire à celle-ci, bien que son « inclination » soit « toute républicaine ».

C'est qu'ici le poète était dominé par ses idées religieuses ; il voulait, comme les indépendants, une république théocratique ; la liberté hiérarchique sous



l'unique puissance du Ciel. Il avait admis Cromwell comme lieutenant général de Dieu, protecteur de la république (p. 695).

Cette « république théocratique » que décrit ici Chateaubriand ressemble beaucoup à une monarchie de droit divin, et sa volonté de rapprocher la cause de Milton de la sienne l'amène à une exégèse surprenante<sup>96</sup>. Mais si Chateaubriand présente une interprétation sommaire et contestable des vues politiques du poète anglais, ce qu'il révèle de lui-même est par contre plein d'intérêt.

Chateaubriand se donne beaucoup de mal pour attribuer à Milton sa propre conception de la liberté, telle qu'il a eu maintes fois l'occasion de l'exprimer sous la Restauration : liberté et régime aristocratique sont liés pour lui, la monarchie tempérée est le régime le plus équilibré, celui qui permet la liberté par le respect d'une loi juste et acceptée par tous, et le catholicisme, religion de liberté, doit être le fondement de cette ordre social. En insistant sur le fait que Milton « était noble » et « avait des armoiries »<sup>97</sup>, il découvre une des raisons qui l'ont poussé à se chercher dans le poète anglais un illustre prédécesseur. Quand il compare dans son *Analyse raisonnée de l'Histoire de France* le catholicisme et le protestantisme du point de vue de la liberté qu'ils apportèrent au peuple, il veut bien admettre « qu'à sa naissance la réformation fut républicaine, mais dans le sens aristocratique, parce que ses premiers disciples furent des gentilshommes ». Milton ne fait donc que reprendre l'esprit de la religion réformée à son origine.

Mais en voulant trop prouver, Chateaubriand montre combien est instable sa propre conception de la liberté. Rappelons qu'il n'en a jamais donné de définition. Entre l'*Essai sur les Révolutions*, dans lequel il affirmait que « les discussions philosophiques sur le fondement de la liberté sont stériles », mais où il liait cette liberté à l'indépendance individuelle, et les polémiques de la Restauration, il semble avoir changé. Moins pourtant qu'il n'y paraît : dans un texte de *Polémique*, en 1825, il oppose « deux espèces de liberté, l'une qui appartient à la jeunesse des peuples, l'autre qui peut être le fruit de leur vieillesse ». Pourtant on s'aperçoit qu'il s'agit en fait de la même, sous sa forme instinctive et sous sa forme éclairée, et qu'il s'agit toujours au fond de l'indépendance individuelle. Et ce que Chateaubriand cherche essentiellement après 1820, ce sont des moyens politiques qui permettent à la fois d'assurer et de tempérer cette liberté. Mais il n'a jamais surmonté le conflit que nous avons analysé dans les *Natchez*, et s'il parle de liberté politique plus que de liberté intérieure, c'est que la liberté n'est pas

96. Il cite à l'appui de cette présentation de l'idéal politique de Milton le Sonnet XVII « To the Lord Generall Cromwell », qui invite Cromwell à la lutte contre les ennemis de l'intérieur, c'est-à-dire de la liberté intérieure. Et s'il est vrai qu'en 1652, date de ce sonnet, Milton dans sa *Defensio Secunda* fait l'éloge de Cromwell et semble le considérer comme indispensable, il l'invite aussi dans le même texte à conserver la liberté de l'Angleterre, et à ne pas lui faire de violence. Rappelons aussi qu'un principe constant de la politique miltonienne fut la séparation des églises et de l'état.

97. *Essai*, p. 694. Je n'entre pas dans une discussion des origines de Milton, dans laquelle je ne pourrais que répéter ce qu'ont écrit D. Masson et W. R. Parker, ni dans le problème délicat de ce blason — au cachet — à « l'aigle éployé » (*Spread Eagle*). Notons cependant que si Milton savait rappeler à l'occasion qu'il était né « ex genere honesto », il ne faisait pas étalage de prétention nobiliaire.

fondamentalement pour lui accord entre l'ordre de l'âme et l'ordre du monde, mais expansion et puissance de l'individu. La liberté, pour Milton, est bien celle de la conscience individuelle, et elle amène à la vraie noblesse qui est la maîtrise de soi que donne une raison qui s'intègre à l'harmonie universelle<sup>98</sup>. Satan est le modèle même d'un aristocrate qui s'appuie sur les valeurs guerrières et dont la liberté n'existe que par l'oppression. Le chevalier chrétien de Chateaubriand, qui trouve son modèle dans le Tasse, n'est pas exempt de ce que Milton considérait à coup sûr comme un faux prestige.

Aussi quand Chateaubriand commente le *Paradis perdu*, il est significatif que la liberté — ou plutôt la « haine de la dépendance » — se trouve d'abord pour lui dans les discours de Satan. Quand il croit voir un Milton déchiré entre son inclination républicaine qui le pousse vers l'enfer, et ses convictions religieuses qui l'obligent de choisir « la monarchie céleste », il projette dans le poète anglais la difficulté qu'il éprouve lui-même pour concilier ses convictions politiques et son goût farouche de la liberté. Cette difficulté, Chateaubriand l'a vécue dans sa vie publique, en ce sens que son libéralisme l'a éloigné de son propre parti. Il s'est plaint d'avoir été incompris, et qu'on l'ait pris pour un « révolutionnaire » lorsqu'il « parlait liberté ». Mais c'est en lui-même que le conflit existe. Dans l'*Essai sur les Révolutions*, il s'exclamait :

C'est en vain que nous prétendons être politiquement libres. Indépendance, indépendance individuelle, voilà le cri intérieur qui nous poursuit (p. 466).

Revenant sur ce texte en 1828, et le désavouant, il y voyait « l'orgie noire d'un cœur blessé ». Pourtant, lisant Milton, il retrouve à la liberté la même coloration satanique. Contre le texte du poème. Le vieil écrivain a pu adopter un autre ton : il en est cependant resté à ce que disait la mythologie des *Natchez*. La liberté participe toujours pour lui d'une infernale orgie.

Fils du 18<sup>e</sup> siècle et de la Révolution, Chateaubriand l'est malgré lui. Son effort pour définir un régime aristocratique et libéral achoppe sur ce point fondamental : la liberté telle qu'il la sent au fond de lui-même n'est pas entièrement acceptation profonde de l'ordre immuable de la Raison. Elle se colore de la conception bourgeoise de la liberté, qui est celle de la liberté naturelle (même en 1825, la liberté est liée pour lui à l'innocence primitive). A la limite, l'individualisme aristocratique, c'est le marquis de Sade, qui à la fois utilise et dénonce en aristocrate cette conception de la liberté naturelle. Celle-ci n'est pas conciliable avec la tentative de restauration de l'idéal monarchique à laquelle on assiste après 1815. Quand, au nom du libéralisme, Chateaubriand s'insurge après 1824 contre l'arbitraire royal, il retrouve au fond de lui la révolte de René, le héros forcené d'autrefois. Prendre Satan pour le porte-parole de la liberté et négliger toute la méditation sur Adam et le péché dans Milton est signe de ce malaise, et Chateaubriand le sent, quand immédiatement après avoir tenté d'assimiler la lutte pour la liberté du poète anglais à la sienne, il fait de celui-ci une victime de la confusion des

98. C'est cette différence qui amène Chateaubriand à considérer Milton comme un « spinoziste » (*Essai*, p. 696).

idées de la période révolutionnaire. Confusion largement imaginaire en ce qui concerne Milton, mais bien réelle pour Chateaubriand. Aussi, entraînant Milton avec lui, va-t-il se réfugier dans l'isolement du malheur et de la grandeur.

#### d. Solitude et grandeur.

Selon Chateaubriand, Milton dut à sa foi chrétienne de rester du côté de la « monarchie céleste ». Mais cette foi, quelle était-elle ? Après « une lecture attentive du *Paradis perdu* », l'écrivain se pose la question, et découvre beaucoup de « confusion » dans les idées religieuses du poète. Il ne note pas seulement son « socinianisme », ou le fait qu'à la fin de sa vie il semblait détaché de toute forme extérieure du culte, comme l'avait déjà signalé, d'après Richardson<sup>99</sup>, Louis Racine. Il retrouve dans divers passages du poème la marque de nombreux systèmes philosophiques, antiques ou modernes : platonisme, pythagorisme (à propos de la musique des sphères), épicurisme et matérialisme, fatalisme, panthéisme ou spinozisme. Il veut donner l'impression d'une accumulation d'idées hétéroclites, au prix d'interprétations forcées<sup>100</sup>. C'est qu'il s'agit, comme le montre le commentaire sur le panthéisme du poème, d'évoquer de véritables vertiges de l'esprit. Selon Chateaubriand, Milton pense qu'à la fin des temps toute la création, le Christ compris, s'absorbera dans le sein de Dieu. Le poème ne dit rien de tel<sup>101</sup>, qui se contente de promettre, après la dissolution du monde de Satan, « de nouveaux Cieux, une nouvelle Terre ». Mais Chateaubriand cherche ici le spectaculaire :

Ainsi notre âme s'engloutira dans la source de la spiritualité. Qu'est-ce que cette mer de l'intelligence, dont une faible goutte renfermée dans la matière était assez puissante pour comprendre le mouvement des sphères, et s'enquérir de la nature de Dieu ? Qu'est-ce que l'infini ? Quoi, toujours des mondes après des mondes ! L'imagination éprouve des vertiges en essayant de se plonger dans ces abîmes et Milton y fait naufrage (p. 697).

Ce désarroi de la pensée devant l'incommensurable, « naufrage » du poète, il l'attribue au fait que Milton a été une victime de la tourmente idéologique des révolutions :

On sent dans Milton un homme tourmenté : encore ému des spectacles et des passions révolutionnaires, il est resté debout après la chute de la révolution réfugiée en lui, et palpitante dans son sein. Mais le sérieux de cette révolution le domine ; la gravité religieuse fait le contre-poids de ses agitations politiques. et néanmoins, dans l'étonnement de ses illusions détruites, de ses rêves de liberté évanouis, il ne sait plus où se prendre ; il reste dans la confusion, même à l'égard de la vérité religieuse (p. 696).

99. Voir *Early Lives*, p. 195.

100. Ainsi peut-on conclure de la prétention de Satan d'être né à une heure fixée par le destin au fatalisme de Milton alors que l'erreur de Satan est si visiblement condamnée par le poème ? Je noterai en passant que ce contresens est révélateur de la tendance à faire assumer Satan par Milton. Et dans cette projection de Chateaubriand dans Milton-Satan, on peut évidemment retrouver la même révolte contre le Père que je notais à propos de Mirabeau. Mais ceci n'est qu'une suggestion en marge de mon propos. Si je devais la poursuivre, j'accorderais quelque attention à cette absorption du Fils dans le Père mentionnée un peu plus loin. Chateaubriand se révèle décidément beaucoup lorsqu'il interprète Milton.

101. Cf. *P.L.* XII, 539-551.

On reconnaît dans ces lignes sur les illusions détruites et les rêves évanouis un écho de plaintes célèbres. Et de nouveau, Chateaubriand parle de lui-même à travers une représentation imaginaire du poète anglais. C'est en plein Protectorat que celui-ci rédigeait son traité sur la doctrine chrétienne, et le *Paradis perdu* ne fait que reprendre les principales idées de ce traité. La révolution anglaise a pu troubler la carrière littéraire du poète, elle a permis aussi à ses idées de s'affermir, et si le poème peut être d'interprétation complexe, ce n'est certainement pas la confusion qu'il suggère.

Chateaubriand le sait bien. Mais cette confusion idéologique est présentée comme une sorte d'épreuve initiatique. Grâce à sa fidélité à la Bible et au Christ, le poète s'est pour ainsi dire épuré en traversant ces abîmes et il « n'est plus qu'une voix qui chante l'Eternel ». C'est à ce moment-là que Chateaubriand lui permet d'entrer — comme nous le notions plus haut — dans la « solitude » de son poème, et qu'il devint une sorte de prophète divin. Fidélité ? J'ai déjà signalé le commentaire de Chateaubriand sur la fidélité de Milton à Cromwell. Fidèle, à son Dieu et à son roi, et grâce à ces deux grands principes, capable de dominer son temps et dans la solitude des hauteurs où il se trouve placé, d'annoncer l'avenir. Chateaubriand souligne à plusieurs reprises que Milton semble annoncer les idées du 19<sup>e</sup> siècle, un peu comme lui-même dans ses *Mémoires*, jette sur l'avenir un regard inspiré.

L'un comme l'autre doivent subir l'incompréhension de leurs contemporains. Chateaubriand, qui a lu Johnson et Todd, ne peut plus ignorer que le *Paradis perdu* connut dès sa publication un certain succès. Mais contre les plus sûrs biographes, il tient à la légende de l'échec :

Milton survécut sept ans à la publication de son poème, et n'en vit point le succès. Johnson, qui retranche au poète tout ce qu'il lui peut retrancher, ne lui veut pas même laisser l'amer plaisir d'avoir cru qu'il s'était trompé, d'avoir pensé qu'il avait perdu sa vie, ou qu'un âge indifférent ou jaloux méconnaissait son génie (p. 657).

Il veut donc, en s'appuyant sur les plaintes de Samson, que le poète ait pu ressentir l'amertume du génie méconnu, et il imagine même que Milton a, dans sa vieillesse, connu l'ennui<sup>102</sup>. A la solitude du poème correspond la solitude de la vie du poète, que Chateaubriand veut croire également frappé par la pauvreté, puisque selon lui Milton « dans ses derniers jours fut obligé de vendre sa bibliothèque »<sup>103</sup>. Brodant sur un récit de Richardson, il le décrit vers la fin de sa vie :

102. P. 676. Je passe sur les rapprochements par trop forcés : ainsi en résumant l'*Élégie septième*, sur l'interprétation de laquelle il se trompe, en y mettant une dame des sonnets italiens, et même Urania, il fabrique une sylphide au poète. Peut-être ai-je tort de passer vite, puisque la critique du 19<sup>e</sup> siècle sera très préoccupée par cette dame.

103. Chateaubriand avait dû lui-même vendre sa bibliothèque en 1817, et à nouveau en 1831, il avait été contraint de vendre son mobilier. Mais en employant le mot « obligé », il assimile abusivement la situation de Milton à la sienne. Richardson (*Early Lives*, p. 279), chez qui Chateaubriand a trouvé cette information, fait bien ressortir que le poète, bien qu'il fût loin d'être riche, ne connaissait pas la détresse financière. En fait, il semble bien (cf. W. R. Parker, *op. cit.*, p. 607) que ce fut surtout par prévoyance que Milton vendit une partie de ses livres en 1670, et aussi parce qu'il n'en avait plus l'usage.



Le docteur [Wright] l'étant allé voir, le trouva retiré au premier étage de sa petite maison, dans une toute petite chambre ; on montait à cette chambre par un escalier tapissé momentanément d'une moquette verte, afin d'assourdir le bruit des pas et de commencer le silence de l'homme qui s'avancait vers le silence éternel. L'auteur du *Paradis perdu*, vêtu d'un pourpoint noir, reposait dans un fauteuil à coude : sa tête était nue, ses cheveux argentés tombaient sur ses épaules, et ses beaux yeux noirs d'aveugle brillaient sur la pâleur de son visage (p. 676).

On ne trouvera pas dans Richardson <sup>104</sup> cette atmosphère de majestueux dénuement. Présentée ainsi, la vieillesse du poète anglais, faite d'austérité et de solitude, ressemble beaucoup à l'image de Rancé vieilli. C'est le Chateaubriand qui se rêve « entré dans les années d'outre-tombe » <sup>105</sup>.

Aussi la mort du poète est-elle transformée en véritable apothéose. C'est la récompense du génie méconnu, de la vieillesse dans l'isolement :

Le 10 novembre 1674, la divinité qui parlait la nuit au poète le vint chercher : il se réunit dans l'Eden céleste à ces anges au milieu desquels il avait vécu, et qu'il connaissait par leurs noms, leurs emplois et leur beauté (p. 676).

Immédiatement après, Chateaubriand note que Bossuet et Milton, contemporains, s'ignoraient l'un l'autre, et il les compare à des aigles vivant « solitaires dans la montagne ».

Dans tout ce réseau qu'il a tissé entre Milton et lui, c'est bien le rapprochement qui lui tient le plus à cœur : leur commune grandeur et leur commune solitude. A propos d'un autre rapprochement, apparemment bien arbitraire, entre Louis XIV et Milton, notant ce qui séparait les deux hommes, il écrit :

Ce qui paraît contraste est ici harmonie : les hautes renommées se mêlent, comme enfants d'une même famille. Tout ce qui a de la grandeur se touche : deux hommes de sentiments semblables, mais d'esprits inégaux, sont plus antipathiques l'un à l'autre, que ne le sont deux hommes d'esprit supérieur, quoique opposés d'opinions et de conduite (p. 659).

Chateaubriand reconnaît implicitement que toute sa démarche, qui cherche à assimiler une figure imaginaire de Milton à un Chateaubriand de rêve, est bien fragile. Mais au-delà d'une réalité historique qui rend malgré tout les deux écrivains dissemblables, c'est dans la solitude des sommets qu'il tend la main au poète :

Milton servit Cromwell, j'ai combattu Napoléon : il attaqua les rois ; je les ai défendus ; il n'espéra point en leur pardon ; je n'ai pas compté sur leur reconnaissance. Maintenant que, dans nos deux pays, la monarchie penche vers sa fin, Milton et moi n'avons plus rien de politique à démêler ensemble : je viens me rasseoir à la table de mon hôte... <sup>106</sup>.

C'est la transposition sur un plan idéal, et inaccessible aux démentis

104. *Early Lives*, p. 203.

105. L'expression est de Louis Martin-Chauffier.

106. P. 793. On pourra noter, dans la direction suggérée plus haut la suite de cette citation : « il m'aura nourri jeune et vieux ».

et aux bassesses de la vie quotidienne, du rêve aristocratique. Refusés l'un et l'autre par un monde qui ne les vaut pas, par-delà les siècles, les deux écrivains se retrouvent dans la fraternité de la grandeur.

Toute cette dialectique à la fois fragile et subtile fait le prix du commentaire miltonien de l'*Essai*. C'est un Chateaubriand un peu écrasé sans doute par les servitudes matérielles, mais libéré de toute compromission politique qui s'y exprime. L'œuvre est entièrement tournée vers lui-même<sup>107</sup>, et c'est justement ce qui l'empêche d'être un travail de rapiéçage. La vieille méditation sur Milton retrouve, dans la disponibilité reconquise, un air de jeunesse. Rappelons la belle conclusion sur le poème de Milton :

On sent en effet dans ce poème, à travers la passion des légères années, la maturité de l'âge et la gravité du malheur : ce qui donne au *Paradis perdu* un charme extraordinaire de vieillesse et de jeunesse, d'inquiétude et de paix, de tristesse et de joie, de raison et d'amour (p. 689).

La plupart de ces expressions pourraient aisément s'appliquer à l'étude de Chateaubriand. Car dans le poème, il retrouve sa propre vie et sa propre jeunesse. Rêves détruits, rêves vivaces, et qu'il poursuit encore en les transposant. Si bien qu'au jeune royaliste prématurément vieilli par la perte de ses illusions que présentait la toute première méditation sur Milton s'oppose le vieil écrivain plein de jeunesse qui, à travers les approximations et parfois la facilité, donne à sa réflexion la richesse de son rêve intérieur.

### *Conclusion : L'exil intérieur et le chevalier chrétien.*

En 1836, Chateaubriand est un vaincu politique : après l'agitation vaine des premières années de la Monarchie de Juillet, il est entré dans une retraite nécessaire, où les voyages mêmes sont ceux de la fidélité et du souvenir. Lui-même marque ce tournant de sa vie en arrêtant ses *Mémoires* à l'année 1833, comme si le reste ne regardait que lui seul : à partir de là, il se consacre surtout à revivre sa vie, par ses *Mémoires*, ou par cette forme déguisée des *Mémoires* que sont l'*Essai sur la littérature anglaise* ou la *Vie de Rancé*. Période du temps retrouvé, comme le dit Louis Martin-Chauffier. Et cet autre vaincu politique, le vieil aveugle solitaire, enfermé dans ses souvenirs, qui fut longtemps à demi un allié, à demi un adversaire, devient symbole de ce repli sur soi, de cet exil intérieur qui est le lot de tous ceux qui se sont détournés du monde dans lequel ils sont contraints de vivre.

Toute la vie de Chateaubriand refuse les valeurs de l'époque philipparde. Dès son voyage en Amérique, il était hérissé par l'incurable bassesse de la société commerçante. Qu'on relise, dans l'*Essai sur les Révolutions*, sa note sur les « Romains de Boston » et les Quakers :

... lorsque j'arrivai à Philadelphie, plein de mon Raynal, je demandai en grâce qu'on me montrât un de ces fameux quakers, vertueux descendants de Guillaume

107. G. Planche, *Portraits littéraires*, p. 176, lui reproche de « se mettre en scène ».

Penn. Quelle fut ma surprise quand on me dit que si je voulais me faire duper, je n'avais qu'à entrer dans la boutique d'un frère, et que si j'étais curieux d'apprendre jusqu'où peut aller l'esprit d'intérêt et d'immoralité mercantile, on me donnerait le spectacle de deux quakers désirant acheter quelque chose l'un de l'autre et cherchant à se leurrer mutuellement (p. 363).

L'anecdote est évidemment dirigée contre l'image voltairienne du Quaker, mais elle correspond à une réaction constante de Chateaubriand. En Angleterre, il détesta le règne de l'argent et du marchand, cette « âme de boue » (p. 504). Or n'est-ce pas précisément leur règne que consacre la Monarchie de Juillet ? Dans un tel monde, le chevalier chrétien, qui doit être « pauvre et le plus désintéressé de tous les hommes »<sup>108</sup> ne peut que se retirer dans la solitude aristocratique, et rejoindre l'aristocrate Milton dans leur commune fidélité à un idéal disparu et au rêve de la liberté primitive.

A plusieurs reprises, Chateaubriand a insisté sur l'unité de sa pensée. En ce qui concerne Milton, on ne peut que lui donner raison. Il renouvelle en 1836 — « je viens me rasseoir à la table de mon hôte » — le geste essentiel qui marquait, en 1797, dans *Milton et Davenant*, sa rencontre avec le poète anglais : c'est autour d'un repas de poètes-humanistes que s'effectuait la réconciliation entre le royaliste et le républicain. Symbole de communion dans un idéal de grandeur qui domine toute la méditation sur Milton et lui donne son unité. Comme tout idéal de grandeur, celui-ci comporte sa part de flou et sa part de révolte. Du Milton de 1797 à celui de 1836, il y a moins de chemin qu'on ne peut le penser au premier abord : le poète reste une figure ambiguë, à mi-chemin entre Satan et les anges. A travers lui, Chateaubriand révèle sa profonde révolte et sa profonde ambiguïté : le chevalier chrétien ne sait plus très bien s'il se bat pour le Ciel ou pour l'Enfer.

---

108. *Génie*, p. 191.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

## TEXTES

- CHASLES, Philarète : Trois articles sur Chateaubriand et sa traduction du *Paradis perdu*, in *Journal des débats*, 1836, le 14 juillet, le 14 septembre, et le 28 septembre.
- CHATEAUBRIAND, François René de : *Œuvres complètes*, nouvelle édition précédée d'une étude littéraire sur Chateaubriand par M. Sainte-Beuve, Paris, 1861, 12 vol. in-8°.
- Le *Paradis perdu* de Milton, Traduction nouvelle, Paris, 1836, 2 vol. in-8°.
- Essai sur la littérature anglaise*. Extraits dans le *Mercure de France*, 1802, t. VII : Young, p. 69-85 ; Shakespeare, p. 323-339 et p. 423-29 ; t. IX : Beattie, p. 109-19 ; Mackensie, p. 340-59 et p. 533-48.
- Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Paris, 1836, 2 vol. in-8°.
- Œuvres romanesques et voyages*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, 2 vol. in-16.
- Mémoires d'Outre-Tombe*, édition de Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, 2 vol. in-16.
- LENORMANT, Charles : *M. de Chateaubriand*. Esquisse d'un maître. Souvenirs d'enfance et de jeunesse de Chateaubriand, manuscrit de 1826, suivi de lettres inédites et d'une étude par Ch. Lenormant, Paris, 1874, in-18.
- LEVIZAC, abbé Jean de : *Etudes de littérature*. Cours de littérature française, extrait des meilleurs auteurs, Paris, 1807, 4 vol. in-8°.
- LUNEAU de BOISJERMAIN, P.J. Fr. : Le *Paradis perdu* de Milton, poème anglais, expliqué en français, mot à mot et interlinéairement et traduit en français au bas de chaque page, Paris, An VI, 2 vol. in-8°.
- MESSIAEN, Pierre : Le *Paradis perdu*, introduction, traduction et notes de P. Messiaen, Paris, 1951, 2 vol. in-12.
- NISARD, Désiré : *Etudes d'histoire et de littérature*, Paris, 1859, in-18.
- Etudes de critique littéraire*, Paris, 1858, in-18.
- PLANCHE, Gustave : *Portraits littéraires*. « Chateaubriand » in t. II, p. 153-82. Paris, 1853 (3<sup>e</sup> éd.), in-18.
- VILLEMAIN, Abel François : *Histoire de Cromwell*, Paris, 1819, 2 vol. in-8°.

## ETUDES

- BEALL, Chandler B. : *Chateaubriand et le Tasse*, Baltimore, 1934, in-4°.
- BIRE, E. : *Les Dernières années de Chateaubriand, 1830-1848*, Paris, 1902, in-8°.
- BOILLOT, F. : « Chateaubriand, théoricien de la traduction », in *R.H.L.F.*, 1912, p. 791.
- CASSAGNE, Albert : *La vie politique de Fr. de Chateaubriand, Consulat, Empire, première Restauration*, Paris, 1911, in-8°.
- « Toujours les origines du Génie du Christianisme », in *R.H.L.F.*, 1913, p. 845-51.
- CHINARD, Gilbert : *L'Exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, 1918, in-12.
- DEDEYAN, Charles : « Visages de Chateaubriand (35 lettres inédites) », in *R.L.C.*, 1949, p. 368-93.
- « Le Voyage de Chateaubriand en Amérique », in *Mémoires Soc. Bret.*, XXVII, 1947, p. 77-94.



- DICK, E. : « La traduction du *Paradis perdu* de Chateaubriand, in *R.H.L.F.*, 1910, p. 750-67.  
*Les Plagiats de Chateaubriand*, Berne, 1905, in-4°.  
Chateaubriand, verhältnis zu Milton, *Festschrift zum Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage*, in Zurich, 1910.
- DURRY, Marie-Jeanne : *La Vieillesse de Chateaubriand*, 1830-48, Thèse pour le Doctorat-ès-Lettres, Université de Paris, Paris, 1933, 2 vol. in-8°.
- GAUTIER, J. M. : *Les styles des Mémoires d'Outre-Tombe de Chateaubriand*, Genève, 1959, in-8°.
- GIRAUD, V. : « Sur Chateaubriand, traducteur de Milton », in *R.H.L.F.*, janvier-mars 1911, p. 158-59.
- MARTIN-CHAUFFIER, Louis : *Chateaubriand, ou l'obsession de la pureté*, Paris, 1943, in-8°.
- MILLER, Meta Helena : *Chateaubriand and English Literature*, Baltimore et Paris, 1925, in-8°.
- MOUROT, Jean : *Le Génie d'un style*, Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris 1960, in-8°.
- REBOUL, Pierre, : « Chateaubriand et les Anglais », in *R.L.C.*, 1949, p. 257-80.  
*Le mythe anglais dans la littérature française sous la Restauration*, Lille, 1962, in-8°.
- RICHARD, J.-P. : *Paysage de Chateaubriand*, Paris, 1967, in-8°.
- SCHLUMBOHM, Dietrich : « Les *Martyrs* und die Kritik Chateaubriands an Milton und Tasso », Aufsätze zur themen-und motivesgeschichte. *Festschrift für Hellmut Petriconi*, Hambourg, 1965, p. 111-34.
- SEEBACHER, Jacques : « Comment peut-on être Milton ? », in J. Blondel, *le Paradis perdu*, op. cit., p. 241-50.



## CONCLUSION

Au terme de cet ouvrage, quel bilan dresser ? La première remarque qui s'impose, c'est que la présence du *Paradis perdu* dans le 18<sup>e</sup> siècle français est à la fois évidente et difficile à cerner. Ce qui explique, sans doute, qu'elle n'ait pas été davantage étudiée jusqu'ici. D'un point de vue strictement « littéraire » et limité à une critique d'influences, l'impression peut bien être celle ressentie par J.-G. Robertson quand il termine son rapide examen de l'accueil fait à l'épopée en France au 18<sup>e</sup> siècle : il conclut que l'œuvre fut mal comprise, rencontra une critique hostile et resta sans influence réelle. Il faut attendre, pense-t-il, la génération romantique pour que le poème soit accepté. Et il est vrai que, pour beaucoup, l'épopée de Milton est liée au romantisme de 1820, époque à laquelle des écrivains comme Vigny, Hugo ou Lamartine (pour ne parler que des plus connus) ont, à la suite de Chateaubriand, beaucoup agité le nom de Milton, et tenté une poésie biblique et fantastique. De plus, la nostalgie suggérée par le titre même de l'œuvre s'accorde bien avec un aspect de leur lyrisme. Au 18<sup>e</sup> siècle, au contraire, Voltaire excepté — mais son hostilité au poème est la partie la plus visible de son intérêt pour lui — l'épopée semble avoir trouvé un écho surtout chez des écrivains ou des critiques mineurs, et être prise comme modèle pour des œuvres manquées.

L'impression éprouvée par J.-G. Robertson est encore plus nette si on compare à ce qui se passe en Angleterre à la même époque. Ce n'est pas qu'il y ait eu beaucoup de liens entre la critique française et la critique anglaise du poème. Sans doute les meilleurs miltoniens français, Voltaire, Racine ou Chateaubriand, se sont-ils informés outre-Manche et connurent-ils quelques-uns des écrits anglais sur Milton. Ils leur ont bien entendu fait de nombreux emprunts, et en ont retenu le plus spectaculaire, prenant parti pour ou contre Addison, Bentley, Lauder ou Johnson. Mais leur réaction devant le poème et leur commentaire leur doivent assez peu : ils s'inscrivent dans un contexte personnel et spécifiquement français. Quant à la majorité des lecteurs, elle a pu connaître les articles d'Addison, qui, traduits en même temps que le poète, trouvèrent une certaine audience, peut-être en partie parce qu'ils suivent une méthode critique proche de celle du classicisme français. La notoriété de Johnson, beaucoup plus faible que celle d'Addison, est venue du fait que son hostilité à Milton, due à des motifs politiques et religieux, est bien dans l'esprit de l'idéologie contre-révolutionnaire qui domine la

lecture du poème sous le Consulat et l'Empire. Mais l'ensemble de la riche critique miltonienne anglaise ne parvint pas en France.

Dans l'autre sens, la critique française fut très largement ignorée en Angleterre, mais pas entièrement. L'*Essai* voltairien — publié il est vrai d'abord en anglais, et à Londres — fut discuté<sup>1</sup>. On se demanda si l'*Adamo* d'Andreini était vraiment une source du *Paradis perdu*. De manière plus large, la critique à laquelle se livra Voltaire fut, de Clarke<sup>2</sup> à Jonhson, reprise par une critique anglaise également défavorable à Milton. Mais en même temps, cette critique voltairienne, considérée comme caractéristique des réactions nationales françaises devant le poème (Voltaire la donnait bien pour telle), renforça l'opinion de tous ceux qui voyaient dans le *Paradis perdu* un modèle à opposer au classicisme français et à ceux qui, en Angleterre, l'imitaient de trop près. Pour eux, le *Paradis perdu* devait permettre aux Anglais de lier un certain classicisme à une tradition nationale anglaise<sup>3</sup>. Il faut se souvenir à ce propos que Milton n'avait pas la réputation d'aimer particulièrement la France<sup>4</sup>. Bref, une partie de la critique anglaise, et la plus favorable au poète, n'était guère réceptive à tout ce qui pouvait venir de notre pays. En ce qui concerne le *Paradis perdu*, lecture anglaise et lecture française furent autonomes.

La première chose qui frappe, si on les compare, c'est que non seulement la poésie miltonienne (toute la poésie, non le *Paradis perdu* seul) fut pour les poètes anglais, de Thomson à Blake, un modèle très stimulant, mais que les œuvres inspirées de Milton furent, sinon des chefs-d'œuvres, au moins souvent des réussites. Cette réussite est liée à une critique qui connaît le poème sous tous ses aspects, et se montre, en particulier, attentive à la versification et à la musique miltonienne. De sorte que, malgré l'hostilité de certains envers Milton, la réputation du poème n'a fait que grandir pendant le siècle. Johnson lui-même a préféré attaquer de front d'autres œuvres plus vulnérables, comme *Samson Agonistes*. En France, au contraire, les résistances au poème paraissent presque aussi vives sous l'Empire qu'en 1730. La permanence du goût classique amène à ce lassant piétinement critique qui fait parfois penser que certains commentateurs ont à peine lu le poème dont ils parlent, et se contentent de reprendre contre lui les mêmes griefs et d'en faire le même éloge convenu. Les réserves devant le poème paraissent même

1. Sur l'accueil que les Anglais firent à l'*Essay upon Epick Poetry*, voir A.-M. Rousseau, *op. cit.*

2. *An Essay upon Study*, 1731.

3. Cf. par exemple, le poème de Gray, *The Bard*, ode pindarique, mais très inspirée de Milton.

4. Plusieurs des premiers biographes de Milton ont souligné le peu de sympathie de Milton pour la France, notant, comme Anthony A. Wood, que s'il ne s'était pas arrêté longuement dans notre pays en allant en Italie, c'est qu'il n'avait « aucune admiration pour les mœurs et le génie » de Paris (in Darbishire, *op. cit.*, p. 37). Commentant l'attitude de Milton qui avait voulu, quand il fut nommé secrétaire pour la correspondance des Affaires Étrangères, du Protectorat, que cette correspondance fût faite en Latin, Ed. Phillips, qui tenait sans doute ce propos de son oncle lui-même, précise qu'il avait refusé qu'on se servit du « jargon patelin et zézayant des obséquieux Français » (« Wheedling, lisping Jargon of the Cringing French », *Ibid.*, p. 69). Il faudrait sans doute nuancer, en rappelant que Milton savait le français et ne dédaignait pas notre littérature. Mais l'important, c'est qu'on se soit souvenu d'abord de cette hostilité.



liées à une idéologie nationale, puisque, on s'en souvient, pour certains traducteurs de l'Empire, répandre en Europe une version française, c'est-à-dire expurgée de tout ce qui choque le néo-classicisme, c'est participer aux luttes pour le maintien d'une Europe française. Ce qui n'est pas une idée entièrement aberrante, dans la mesure où le poème de Milton sert de modèle à une littérature hostile au classicisme français.

Cet immobilisme critique a comme corollaire l'échec poétique du 18<sup>e</sup> siècle français : l'épopée miltonienne a servi de modèle à d'ambitieuses entreprises qui furent autant d'œuvres manquées ou inachevées. De la *Christiade* ou d'*Aurélia* aux *Martyrs*, il suffit de reprendre la liste des œuvres que nous avons examinées pour voir que le *Paradis perdu* semble avoir intéressé d'abord la partie la plus oubliée de la littérature de l'époque. Tout ceci est, du reste, normal. Un poème connu seulement par des traductions très inexactes et sans génie pouvait difficilement s'intégrer à notre littérature. Un poème, c'est d'abord une musique verbale. Ce qui fait le ton unique du *Paradis perdu* a mis toutes les traductions en défaut. De plus, cette œuvre appartient à une tradition poétique qui n'était pas la nôtre. Si Robertson avait poussé son enquête jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle, il aurait découvert que le poème, apparemment l'objet d'une admiration plus vive, n'y était guère mieux connu et n'eut qu'une lointaine influence. Et justement il est à remarquer que toute la critique comparatiste dominée par la notion d'influence ne s'est pas beaucoup occupée d'examiner celle du *Paradis perdu* en France. L'essentiel de l'impact du poème risquait en effet de passer au travers des mailles de ses filets.



Le fait que l'épopée ait été le plus souvent admirée d'un peu loin, et que son prestige semble reposer sur des lectures contestables, ne l'a en rien empêchée, même mal interprétée, d'être le modèle de la grande poésie que souhaite toute l'époque. Surtout si elle est mal interprétée : car le modèle que propose le *Paradis perdu*, c'est celui d'une poésie rêvée à travers une représentation imaginaire du poème. C'est de résonance, et non d'influence, qu'il faut parler à son propos. A son contact, tous les mythes poétiques du siècle prennent une force nouvelle, et d'abord celui de l'échec du poète. Ainsi malgré les meilleurs biographes, on a persisté à considérer le poème comme un chef-d'œuvre méconnu, son auteur comme un vieillard vaincu et méprisé dans un monde hostile. Cette image mythique s'enfoncera bien avant dans le 19<sup>e</sup> siècle. Si le 18<sup>e</sup> siècle y tient, c'est qu'elle répond pour lui à une nécessité profonde. L'idée de grande poésie est obscurément liée à l'idée d'échec et d'étrangeté. Les affirmations bien connues sur l'impuissance des Français à écrire une épopée, les plaintes sur la langue française inapte à la poésie, l'idée d'une certaine décadence qui réserve l'élégance à notre littérature, mais lui interdit le vrai sublime, sont autant de variations sur l'idée d'un fatal échec poétique. Cette civilisation se sent étrangère à la poésie. Si Voltaire raconte que Milton fut méprisé et ignoré sous Charles II, c'est qu'il imagine l'époque de la

Restauration des Stuart comme l'avènement d'une civilisation à la française, et la cour du roi comme un petit groupe rococo. Et l'admiration pour le poème est souvent protestation contre le carcan du goût classique et voltairien, lié à une forme de civilisation. Si Mercier, par exemple, avait mieux connu le *Paradis perdu*, il eût hésité à parler du « chant ténébreux » de Milton. Mais il s'agit pour lui d'opposer à une esthétique qui se réclame sans cesse de Boileau et de Racine une autre forme de beauté, liée à une force primitive. L'admiration pour le sublime biblique d'un auteur qui a rompu avec le christianisme est révélatrice de la part de la nostalgie chez ce moderne, comme si le secret perdu de la poésie n'était pas à inventer, mais à retrouver.

Secret perdu, paradis perdu : le poème, au carrefour de la mythologie et du didactisme moral et religieux, évoque un monde où la poésie était non seulement possible, mais souveraine. Plusieurs fois est rappelée l'époque harmonieuse où le poète-prophète était aussi le « législateur ». Mais en même temps la représentation du paradis terrestre se modifie et se brouille. Car le sensualisme offre à l'homme une autre image du jardin d'Eden. Le paradis terrestre devient l'objet d'une rêverie plus que d'une méditation : âge d'or, monde de l'idylle, univers de l'enfance. La tendance à rajeunir le couple paradisiaque se retrouve chez tous, on cherche à faire d'Eve une tendre beauté. Un certain érotisme colore ce paradis des amours adolescentes. Éveil de l'homme, éveil des sens, éveil au plaisir : innocence pureté et ignorance se confondent dans la même évocation imprécise et sensuelle. Sans bien en avoir conscience, le 18<sup>e</sup> siècle rêve d'une enfance retrouvée. L'état paradisiaque, est-ce celui d'un austère primitivisme, d'une cité harmonieuse et puritaine, ou bien cette délicieuse et trouble nature enfantine ? Le conflit entre une mythologie qui place l'homme en majesté au centre du monde, et les suggestions du sensualisme, est ici à son point le plus aigu.

Cette contradiction, cette nostalgie, sont la marque d'une crise qui n'affecte pas seulement le début du siècle, mais se prolonge pendant toute sa durée. En commençant cette étude, je notais que l'épopée de Milton ne raconte pas seulement la perte du jardin d'Eden, mais l'écroulement d'un monde tout entier paradisiaque. Le 18<sup>e</sup> siècle vit encore cet écroulement : une nouvelle manière de vivre et d'interpréter les rapports de l'homme au monde est en train d'apparaître, non sans rencontrer résistances et angoisse. L'écho que trouve le *Paradis perdu* est souvent bien pessimiste. La *Dispute* est une des pièces les plus sombres de Marivaux, la *Colombiade* comme la *Pétréide* laissent voir une incertitude et une nostalgie qui détruisent le dessein épique même de l'auteur. Le baroque angoissé de la *Christiade* enfle toutes les menaces qui pèsent sur l'univers de l'époque. Et si Voltaire s'efforce de refuser ce pessimisme, celui-ci réapparaît à tout moment dans son œuvre. L'homme se résigne mal à devoir découvrir sa place dans le monde par les tâtonnements de l'expérience sensorielle, au lieu d'être mis par sa raison au centre du cosmos et en harmonie avec celui-ci. Si le poème anglais trouve une résonance si profonde, c'est qu'il raconte la perte de cet univers et qu'en même temps il tente de le maintenir. Mais s'il met le siècle en face de ses propres interrogations, la solution qu'il

suggère n'aide en rien l'époque des lumières. Le passage du paradis-jardin au paradis intérieur est étranger à la mentalité de l'époque.

\*  
\* \*

Dans tous les commentaires ou les imitations du poème, y compris ceux d'auteurs chrétiens, ce qui est peut-être le plus caractéristique est la difficulté générale à rendre compte du péché originel. Cette difficulté se traduit par l'incompréhension de ce que signifie le péché pour Milton. Voltaire voyait dans le sujet du poème la matière d'un vaudeville, et on en fit effectivement un vaudeville. Adam et Eve ne représentent plus l'homme maître de la Création : l'un devient un mari falot, l'autre une enfant capricieuse, et le péché une faiblesse inexplicable. Nulle part il ne semble que ce soit la liberté de l'homme qui occupe le centre de la méditation sur la faute.

Chose curieuse, dans ce siècle si épris de liberté, le poème de Milton n'est jamais reconnu en France comme un poème de la liberté<sup>5</sup>, et quand un lien est fait entre lui et le reste de l'œuvre du poète, c'est à la manière de Voltaire, pour montrer en Milton un pédant grossier. Le défenseur de la tolérance qu'est Voltaire n'a pas un mot montrant qu'il apprécie ce plaidoyer en faveur de la liberté de penser et d'imprimer qu'est l'*Arcopagitica*. Le ton de certaines pages de ce pamphlet fait pourtant penser au ton des philosophes. Quant à ceux qui aiment le poème, ils semblent ignorer l'œuvre en prose. Mirabeau a traduit le traité de Milton, mais le *Paradis perdu* semble n'avoir été pour lui que l'occasion d'une rêverie idyllique et sensuelle et la gravité de la réflexion sur le péché est méconnue ou laissée de côté.

La raison en est double : d'une part la lutte pour la liberté se fait, en France, non seulement contre le pouvoir de l'église, mais contre la religion elle-même. L'équilibre miltonien entre anticléricalisme et christianisme n'a pas d'équivalent dans la réalité historique française du siècle. Ou bien le poème est accueilli par la critique catholique qui, aidée du fait que Milton a essayé de ne pas trop y souligner son hétérodoxie, tente d'en faire une œuvre d'apologétique pure et simple. Ou bien son contenu religieux inspire une certaine méfiance, et dans ce cas, les lecteurs favorables admirent surtout la part imaginaire de son œuvre ou la description du Paradis terrestre. La méditation sur la liberté n'est jamais retenue. Même Chateaubriand, qui a vu dans Milton un défenseur de cette liberté, ne la retrouve pas au Chant IX du *Paradis perdu*. Et ceci nous amène à la deuxième raison, la plus importante : c'est que la liberté telle que le 18<sup>e</sup> siècle l'a conçue, est loin de celle de Milton. Elle ne s'accommode pas de la notion de péché.

Pour Milton, la liberté est avant tout harmonie de l'âme et effort

5. Voltaire l'a peut-être entrevu pendant son séjour en Angleterre (cf. *supra*, p. 43 sq.). Dès 1698, John Toland, dans sa *Vie de Milton*, avait affirmé que l'intention essentielle du *Paradis perdu* était de « montrer les différentes conséquences de la liberté et de la tyrannie » (« to display the different Effects of Liberty and Tyranny is the chief design of his *Paradise Lost* », in Darbishire, *op. cit.*, p. 182).



sur soi. Elle est d'abord menacée de l'intérieur : c'est d'eux-mêmes qu'Adam et Eve cèdent au vertige et aliènent leur liberté par asservissement à la passion. L'homme libre est celui qui fait régner la raison en lui : la liberté est ordre intérieur, elle correspond à la vérité. Il n'y a pas de liberté en dehors de la lumière divine. Celle qui consiste à choisir l'erreur est fausse liberté, choix passionnel, caprice ou vertige. Ceci est du plus pur classicisme. Mais ce qui l'est moins pour des Français, c'est la conséquence que Milton en tire. Pour lui, la liberté intérieure a comme conséquence la dénonciation de toutes les tyrannies : l'homme ne s'affranchit pas de la servitude intérieure de la passion pour se soumettre à la tyrannie extérieure des passions d'autrui, aussi bien en politique qu'en religion. La dénonciation par Milton du pouvoir des églises et des monarques est la suite logique de sa réflexion sur la liberté intérieure. L'individualisme de Milton est l'individualisme de la raison. Ce n'est pas la lutte de l'individu voulant s'affranchir de toutes les contraintes.

Hostile aux prêtres et aux rois, le poète anglais n'aurait pas pour autant repris à son compte le cri des « Eleuthéromanes », proclamant la lutte pour la liberté violente et sauvage. Mais même si on oublie ce texte apparemment excessif et paradoxal de Diderot, il n'en reste pas moins qu'il est exact que, pour le 18<sup>e</sup> siècle, la liberté n'est pas à inventer, mais à réinventer. Et qu'elle est conçue d'abord comme une liberté de l'individu dans la société. L'accent n'est plus mis sur l'harmonie intérieure — la raison est devenue expérimentale, tâtonnante — mais sur l'harmonie sociale. La liberté n'a plus Dieu comme garant, elle est liée à une certaine révolte contre un ordre oppressif. On peut évidemment y voir la revendication libérale d'une société commerçante. C'est dire que la liberté n'est plus limitée de l'intérieur, mais qu'on souhaite simplement que, dans une société de libre-échange, une harmonie providentielle ou naturelle s'instaure entre ces multiples libertés contradictoires, et même conflictuelles — chacun reconnaissant que sa liberté a comme limite la liberté des autres. Cela conduit à la revendication égalitaire de Rousseau, pour qui l'égalité empêche l'oppression. Le péché n'a plus de sens que d'un point de vue social, et toute la leçon du *Paradis perdu* devient incompréhensible et dérisoire.

Dans cet univers sans péché, le diable n'a pas de signification bien précise. Le siècle ne pratique guère le culte de Satan. Pourtant le personnage de Milton ainsi que sa description de l'Enfer sont une des parties du poème les plus admirées. Et si cette admiration se traduit la plupart du temps par l'éloge de la force de l'imagination du poète, il faut prendre garde que cette force est confusément liée à l'énergie et à une certaine révolte barbare. Quand Fréron dénonce, dans le Satan miltonien, le républicain révolté contre la monarchie céleste, il ne fait que mettre au jour ce qui est confusément ressenti, que la révolution va faire éclater. Satan devient un héros de la liberté. Epruvé dès 1730 comme poème diabolique, le *Paradis perdu* contient en germe tous les développements sur Satan démocrate. On peut du reste se demander si Voltaire, quand dans *Pandore*, il renvoie dos à dos comme également oppressives les puissances célestes et les puissances infernales, ne pressentait pas dans ces dernières les forces obscures du



peuple. La mythologie contre-révolutionnaire n'a fait que développer ce qui était en puissance depuis longtemps dans la lecture du *Paradis perdu*. Et toutes les variations sur la rédemption de Satan comme mythe de l'avènement du peuple à la liberté qui seront celles du 19<sup>e</sup> siècle viennent en bonne partie de là.

Mais le Malin est protéiforme et son aspect démocratique peut laisser la place à son côté aristocratique. Là encore nous pouvons remonter à l'arrivée du poème en France : les reproches faits à Milton sur le caractère trop brillant de son personnage, l'affirmation qu'il est le véritable héros du poème sont le signe d'une crise de l'héroïsme aristocratique. Il est paradoxal de voir Satan devenir, chez un auteur catholique comme Tanevot, le héros d'une tragédie. Bien qu'elle ait été apparemment moins courante que le mythe de Satan démocrate, l'assimilation de Satan à un aristocrate reparait immédiatement après la Révolution. Hennel associe le vaincu royaliste à Satan défait par un Dieu républicain. Chateaubriand voit dans Satan un aristocrate traître à son ordre. Là encore, toute une direction qui mènera de Vigny et Baudelaire jusqu'à Huysmans est pressentie par le 18<sup>e</sup> siècle à travers le *Paradis perdu*. Non par imitation, mais par tout un travail de re-création des mythes. Travail morcelé, qui s'effectue en profondeur plutôt qu'en surface et se reflète mal dans la création poétique de l'époque, mais qui se révèle d'une extrême richesse.

\*  
\* \*

D'influence médiocre, le poème de Milton eut pourtant un immense retentissement. On y a vu le modèle d'une poésie libérant l'imagination, et si sa notoriété a permis d'abord un renouveau de ce qu'on appelait alors le merveilleux chrétien et le déploiement d'une imagination fantastique d'une étonnante luxuriance, elle a surtout mis le rococo devant ses limites. Il n'est pas surprenant que, s'intéressant à un siècle considéré généralement comme optimiste et progressiste, notre étude ait mis en lumière son pessimisme et son angoisse. Son monde imaginaire révèle ses peurs secrètes : il se voit encerclé des flamboyantes menaces de la barbarie, miné par un satanique feu central. Pour un déiste progressiste comme Thomas, toutes les civilisations sont destinées à être ensevelies dans les profondeurs du sol et à ne devenir qu'une nouvelle couche de l'écorce terrestre. A la confiance dans les possibilités de l'homme fait contraste l'inquiétude en face du monde qui l'entoure, d'où en même temps l'hostilité et l'attraction pour une épopée qui essaie d'intégrer l'homme dans un ensemble. La mythologie rococo — les deux mots ne sont pas souvent associés — essaie de retrouver, dans son monde volontairement limité, la structure d'un cosmos devenu purement imaginaire. Elle réfracte le baroque, en le brisant, en le distordant, comme sa lecture du *Paradis perdu* brise et distord le poème.

Mais en même temps l'imaginaire poétique va présenter une possibilité de salut. Et c'est là que, comme nous le notions précédemment, le romantisme naissant se distingue radicalement du baroque. Car s'il

témoigne bien d'une angoisse profonde, c'est par l'appel à l'énergie créatrice de l'homme qu'il cherche à la surmonter. C'est du rococo, et non du baroque, qu'il part. Pour Milton, l'effort poétique consistait à retrouver la vérité donnée une fois pour toutes, dans une histoire où tout est dit. Pour le premier romantisme, Milton, poète s'il en fut, est le créateur — non le truchement de Dieu — d'un univers poétique dans lequel on veut d'abord être entraîné. Le monde n'est pas donné dans son éblouissante immobilité, il est à conquérir, à recréer, et le poète devint le héros de cette conquête. Sa misère supposée — reflet de la misère de tous les hommes — n'en rend que plus frappante sa transformation par le génie. Il devient le héros de son œuvre. S. Mercier, en faisant apparaître Milton entouré de mille soleils, véritable dieu de sa création, a donné le sens de cette apothéose du poète.

Le *Paradis perdu* est donc à la fois étranger au siècle, et au cœur de celui-ci. Mais l'étrangeté est elle-même essentielle à l'expérience poétique de l'époque. A l'image de Milton vieillissant dans la solitude répond une autre image probablement elle aussi en partie imaginaire, celle de Diderot dialoguant avec le poète aveugle en annotant son poème dans sa prison de Vincennes. On songe au cachot pascalien rappelé au début de cette étude : l'homme, enfermé dans la prison qu'est devenu son univers, s'en évade par le rêve. On veut franchir la barrière des sens. Et plus la prison est étroite, plus la rêverie est intense : la cécité restreint encore l'univers sensoriel, et le poète aveugle peut mieux qu'un autre entraîner vers ces horizons chimériques.

Contre l'acceptation résignée mais inquiète de la fragmentation du monde par le rococo, la poésie devient non plus expression de la vérité d'un univers qui n'existe plus — le paradis est à jamais perdu — mais re-crédation de cet univers. L'énergie — cette énergie que l'idéologie bourgeoise conquérante exalte dans la deuxième partie du siècle — devient le complément nécessaire de la nostalgie. Symbole de prison, la cécité se fait en même temps symbole de reconquête. La véritable inspiration du poète ne lui vient plus d'une muse céleste illuminant son âme par l'éclat de la vérité, mais d'un génie nocturne qui transforme les impressions des sens en alchimie poétique. Les contrastes de l'œuvre baroque étaient destinés à en mettre en valeur la cohérence, ceux que cultivent le premier romantisme essaient de prolonger jusqu'à l'illimité le champ de l'expérience. Ils ne sont plus tentative vertigineuse pour refléter l'unité d'un monde, mais exploration. Au paradis perdu est tout près de se substituer un paradis artificiel.

## COMPLEMENT BIBLIOGRAPHIQUE

Ne figurent dans ce complément que les ouvrages mentionnés ou directement utilisés, et dont la référence n'a pas été (ou a été insuffisamment) donnée dans les diverses notes.

### I. PARADISE LOST

- A. L'Edition moderne utilisée pour l'ensemble de l'œuvre de Milton est :  
*The Works of John Milton*, New York, Colombia University Press, 1931-38, 18 vol. in-8°.  
Mais le texte des poèmes de Milton est cité d'après l'édition de B. A. WRIGHT :  
*Milton's Poems*, Londres, Everyman's Library, 1956, in-8°.
- B. Editions anglaises du 18<sup>e</sup> siècle.
- HUME, Patrick : *Paradise Lost*. The sixth edition, with sculptures. To which is added explanatory notes upon each book, and a table to the poem never before printed. Londres, 1695, in-4°.
- FENTON, Elijah : *Paradise Lost*. The author John Milton, The twelfth edition, to which is prefixed an Account of his Life. Londres, 1725, in-12.
- BENTLEY, Richard : *Milton's Paradise Lost*. A new edition by Richard Bentley, D. D., Londres, 1732, in-4°.
- NEWTON, Thomas : *Paradise Lost*. A new edition. With notes of various authors, by Thomas Newton, D. D., Londres, 1749, 2 vol. in-4°.
- TODD, Henry John : *The Poetical Works of John Milton*. With the principal notes of various commentators, Londres, 1801, 6 vol. in-8°.
- C. Traductions en latin et en italien :
- HOG, William (ou HOGAEUS, Gulielmus) : *Paraphrasis poetica in tria J. Miltoni poemata*, 1690, in-8°.
- DOBSON, William : *Paradisus Amissus*. Poema Joannis Miltoni, Latine redditum, a Guilielmo Dobson, F. theatre Sheldoniano : Oxonii, 1750-53, 2 vol. in-4°.
- ROLLI, Paolo : *Paradiso perduto*, libri sei, parte prima, Londres, 1729, in-fol. et Vérone, 1730, in-8°.
- D. Biographies de Milton et commentaires critiques anglais, de la fin du 17<sup>e</sup> siècle au début du 19<sup>e</sup> siècle :
- ADDISON, Joseph : *Notes upon the twelve Books of Paradise Lost*, Londres, 1719. Publié d'abord sous forme d'articles dans le *Spectator*

(dix-huit articles publiés du 5 janvier au 3 mai 1712, dans les numéros : 267, 273, 279, 285, 291, 297, 303, 309, 315, 321, 327, 333, 339, 345, 351, 357, 363, 369).

ATTERBURY, Francis : *Atterbury's Epistolary Correspondence*, in *Miscellaneous Works*, 1789-1798, 5 vol. in-8°.

*Memoirs and Correspondence*, compiled by W. Folkestone, Londres, 1869.

BURKE, Edmund : *The Correspondence of Edmund Burke*, Cambridge -- Chicago, 1958-70, 9 vol. in-8°.

*The Early Life, Correspondence and Writings of Edmund Burke*, éd. par Arthur P. Samuels, Cambridge, 1923, in-8°.

*A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*, Londres, 1757. Traduit en français au 18<sup>e</sup> siècle : *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime*, précédées d'une dissertation sur le goût, ... par l'abbé D. F. [Des Français], Londres, 1765, 2 vol. in-8°.

DENNIS, John : *Critical Works*, edited by Edwards Nil Hooker, Baltimore, 1939-40, 2 vol. in-4°.

DRYDEN, John : *The State of Innocence and Fall of Man*, an opera written in Heroic Verses, Londres, 1677, in-8°.

*Dedication of the Aeneis in The Works of Virgil*, Londres, 1697.

HAYLEY, William : *The Life of John Milton with Conjectures on the Origin of Paradise Lost*, Londres, 1796, in-4°.

HUME, David : *The History of England*, Londres, 1762, 2 vol. in-4°.

JOHNSON, Samuel : « Life of Milton » in *Preface Biographical and critical to the works of the English poets*, Londres, 1779.

*The lives of the Poets*, Londres, 1781.

LAUDER, William : « An Essay on Milton's Imitations of the Moderns », in *Gentleman's Magazine*, 1747, p. 24-26, 82-85, 285-86.

*An Essay on Milton's Use and Imitation of the Moderns in his Paradise Lost*, Londres, 1750. (La Préface est en fait de Samuel JOHNSON.)

POPE, Alexander : *The Works of Alexander Pope*, Londres, 1766, 9 vol. in-8°. En particulier, *Preface to Homer's Iliad* (1715, vol. 6, p. 351 sq.). Pour traduction, voir Bibliographie du 1<sup>er</sup> Chapitre.

*The Correspondence of Alexander Pope*, edited by George Sherburn, Oxford, 1956, 5 vol. in-8°.

TOLAND, John : *The Life of John Milton*, preface to *A Complete Collection of the Historical, Political and Miscellaneous Works of John Milton*, Amsterdam, 1698 (reproduit in H. DARBISHIRE, *The Early Lives of Milton*).

RICHARDSON, Jonathan : *Explanatory notes and Remarks on Milton's Paradise Lost*, by J. Richardson, father and son, with the Life of the author, and a discourse on the poem by J. R., Sen., Londres, 1734. (In DARBISHIRE, *op. cit.*)

#### E. Biographies de Milton et études récentes sur le *Paradis perdu* et son influence :

ALLEN, Don Cameron : *The Harmonious Vision, Studies on Milton's poetry*, Enlarged edition, Baltimore et Londres, 1970, in-8°.

BLONDEL, Jacques : « Le Merveilleux dans le Paradis miltonien », in *Etudes Anglaises*, 1967, p. 348-356.

*Milton poète de la Bible dans le Paradis perdu*, in « Archives des Lettres Modernes », Paris, 1959.

« Dix Années de critique miltonienne », in *Etudes Anglaises*, 1963, p. 38-53.

Ed. *Le Paradis perdu — 1667-1967*, Paris, Minard : *Lettres Modernes*, 1967 : recueil d'articles de divers auteurs. Et dans cet ouvrage : « Milton et l'Eden », p. 49-85.

BROADBENT, John : *Some Graver Subject : an Essay on Paradise Lost*, Londres, 1960, in-8°.



- BRUNEL, Pierre : « L'Enfer dans le *Paradis perdu*, du mythe au symbole », in J. BLONDEL, *Le Paradis perdu*, op. cit., p. 37-48.
- BUNDY, Murray W. : « Milton's Prelapsarian Adam », in *Milton : Modern Judgements*, éd. par A. RUDRUM, Londres, 1968, p. 151-172.
- DARBISHIRE, Helen : *The Early Lives of Milton*, Londres, 1932, in-8°.
- DI CESARE, Mario A. : « Paradise Lost and Epic Tradition », in *Milton Studies* I (1969), p. 31-50.
- DOWDEN, Edward : « Milton in the Eighteenth Century (1701-1750) », in *Proceedings of the British Academy*, 1908, p. 1-19.
- EVANS, J. M. : *Paradise Lost and the Genesis Tradition*, Oxford, 1968, in-8°.
- FRENCH, Joseph Milton : *The Life Records of John Milton*, Rutgers U. Press, 1949-59, 5 vol. in-8°.
- FRYE, Northrop : *The Return of Eden : Five Essays on Milton's Epics*, Toronto et Londres, 1956, in-8°.
- GARDNER, Helen : *A Reading of Paradise Lost*, Oxford, 1965, in-8°.
- HANFORD, James Holly : *A Milton Handbook*, 4<sup>e</sup> édition, New York, 1961, in-12.
- KNOTT, John R., Jr. : « Symbolic landscape in *Paradise Lost* », in *Milton Studies* II (1970), p. 37-58.
- LEGOUIS, Pierre : « Dryden plus miltonien que Milton ? », in *Etudes Anglaises*, 1967, p. 360-377.
- LEJOSNE, Roger : « Satan Républicain », in J. BLONDEL : *Le Paradis Perdu*, op. cit., p. 87-103.
- LUTAUD, Olivier : « D'Areopagitica à la Lettre à un premier commis, et de l'Accordement au Contrat Social », in *Studies on Voltaire* n° 26, Genève, 1963, p. 1109-1127.
- MAC CAFFEY, Isabel Gamble : *Paradise Lost as Myth*, Cambridge, Mass., 1959, in-8°.
- MAHOOD, Molly Maureen : *Poetry and Humanism*, New Haven et Londres, 1950, in-8°.
- MASSON, David : *The Life of Milton*, Londres, 1859-1894 ; Réédité à New York en 1946, 7 volumes.
- MUSGROVE, T. J. : *John Milton's Influence on French Poetry in the Romantic Period (1800-1850)*, Thèse dactylographiée, University of London, 1957.
- NICHOLSON, Marjorie Hope : « The Telescope and Imagination », in *Modern Philology*, 1935, p. 233-260.  
*The Breaking of the Circle* : Studies in the Effect of the New Science upon Seventeenth Century Poetry, Revised Edition, New York, 1960, in-8°.
- PARKER, William Riley : *Milton, a biography*, Oxford, 1968, 2 vol. in-8°.
- POINTON, Marcia R. : *Milton and English Art*, Manchester, 1970, in-8°.
- PRAZ, Mario : « Baroque in England », in *Modern Philology*, 1964, p. 169-179.  
 « Milton and Poussin », in *Seventeenth Century Studies* presented to Sir Herbert Grierson, Oxford, 1938, in-8°, p. 167-75. Traduit en français dans J. BLONDEL, *Le Paradis perdu*, op. cit., p. 177-201.
- RAJAN, Balachandra : *Paradise Lost and the Seventeenth Century Reader*, Londres, 1947, in-8°.
- RICKS, Christopher : *Milton's Grand Style*, Oxford, 1963, in-8°.
- RIGGS, William G. : « The Poet and Satan in *Paradise Lost* », in *Milton Studies* II (1970), p. 59-82.
- ROBERTSON, J. G. : « Milton's Fame on the Continent », in *Proceedings of the British Academy*, 1907-08, p. 369 sq.
- SAILLENS, Emile : *John Milton, poète combattant*, Paris, 1959, in-8°.
- TELLEEN, John Martin : *Milton dans la littérature française*, Thèse de l'Université de Paris, 1904, in-8°.

WERBLOWSKI, R. J. Zwi : *Lucifer and Prometheus : a study of Milton's Satan*, Introduction de C. J. Jung, Londres, 1952, in-8°.

WILLEY, Basil : *The Seventeenth Century Background : Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion*, Londres, 1934, in-8°.

WRIGHT, B. A. : *Milton's Paradise Lost*, Londres, 1962, in-8°.

## II. OUVRAGES GÉNÉRAUX — METHODE ET HISTOIRE

ALBOUY, Pierre : *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, 1969, in-12.

ALDRIDGE, A. C. : « Le problème de la traduction au 18<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 3, 1961.

BELAVAL, Yvon : « La crise de la géométrisation de l'univers dans la philosophie des lumières », dans la *Revue Internationale de Philosophie*, 1952, p. 337-355.

« Ouvertures sur le 18<sup>e</sup> siècle », in *Histoire des littératures*, t. III, Coll. Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1963, in-16.

BERNARD, Suzanne : *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, 1959, in-8°.

CLAYTON, V. : *The Prose Poem in French Poetry of the 18th Century*, New York, 1936, in-8°.

*De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmonte! (1723-1779)*. Etudes réunies et préfacées par Jean ERHARD, Clermont-Ferrand, 1970, in-8°.

DRAPER, J. W. : *The theory of translation in the 18th Century*, *Neophilologus*, Vol. VI, 1921.

DURAND, Gilbert : *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1960, in-8°.

EHRARD, Jean : *L'Idee de Nature en France dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1963, 2 vol. in-8°.

ELIADE, Mircea : *Aspects du Mythe*, Paris, 1963, in-8°.

FABRE Jean : *Stanislas Auguste Poniatowsky et l'Europe des Lumières*, étude de cosmopolitisme, Paris, 1952, in-8°.

*Lumières et Romantisme*, Paris, 1963, in-8°.

FOLKIEFSKY, Wladyslaw : *Entre le Classicisme et le Romantisme*. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du 18<sup>e</sup> siècle, Cracovie et Paris, 1925, in-8°.

HATZFELD, H. : *Literature through Art, a new approach to French Literature*, New York, 1952, in-8°.

HUNT, Herbert : *The Epic in Nineteenth century France*, a study in Heroic and Humanitarian Poetry, from les *Martyrs* to les *Siècles Morts*, Oxford, 1941, in-8°.

KIMBALL, Sidney Fiske : *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, 1943, in-4°.

LAUFER, Roger : *Style rococo, style des « lumières »*, Paris, 1963, in-8°.

MILNER, Max : *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, 1960, 2 vol. in-8°.

MONK, Samuel H. : *The Sublime*, Minneapolis, 1935, in-8°.

MONOD, Albert : *De Pascal à Chateaubriand, les défenseurs français du christianisme de 1670 à 1802*, Paris, 1916, in-8°.

MOUNIN, Georges : *Les Belles infidèles*, Paris, 1955, in-16.

*Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1963, in-8°.

ORAS, Ants : *Milton's Editors and Commentators from Patrick Hume to Henry John Todd (1695-1801) : A Study in critical Views and Methods*, Londres, 1931, in-8°.

PARISH, John E. : « Pre-Miltonic representations of Adam as a Christian », *Rice Institute Pamphlet* n° 40, Houston, 1953, in-8°.

PEVSNER, Nikolaus : *Rococo art from Bavaria*, Londres, 1956, in-4°.

- POULET, Georges : *Les métamorphoses du cercle*, Paris, 1961, in-8°.
- ROCHEDIEU, S. A. : *Bibliography of French Translations of English Works, 1700-1800*, Chicago, 1948, in-8°.
- ROUSSET, Jean : *La littérature de l'Age baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, 1953, in-8°.
- SCHURR, Friedrich : *Barock, Klassizismus und Rokoko in der Franzoesischen Literatur*, Leipzig, 1928, in-8°.
- SHAWCROSS, John T. : éditeur : *Milton, The Critical Heritage*, Vol. I (1628-1731), Londres, 1970, in-8°.  
Vol. II (1732-1801), Londres, 1972, in-8°.
- SIMPSON, Joyce G. : *Le Tasse et la Littérature et l'Art baroques en France*, Paris, 1962, in-8°.
- STAROBINSKI, Jean : *L'invention de la liberté*, Genève, 1964, in-4°.
- TROUSSON, Raymond : *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, 1964, 2 vol. in-8°.
- TUZET, Hélène : *Le Cosmos et l'Imagination*, Paris, 1965, in-8°.
- VAN TIEGHEM, Paul : *Ossian en France*, Paris, 1917, 2 vol. in-8°.  
*Le sentiment de la nature dans le pré-romantisme européen*, Paris, 1960, in-8°.
- VRIES, Jan de : *Forschungs - Geschichte der Mythologie*, Fribourg - Munich, 1961, in-8°.
- WEST, Constance B. : « La théorie de la traduction au 18<sup>e</sup> siècle par rapport surtout aux traductions françaises d'ouvrages anglais », in *R.L.C.*, 1932, p. 330-55.
- WILLIAMS, Ralph C. : *The Merveilleux in the Epic*, Paris, 1925, in-8°.
- Bien que cet ouvrage ait été rédigé avant que j'ai pu les avoir en main, il me faut cependant renvoyer à deux livres essentiels :
- OLIVIER LUTAUD : *Des Révolutions d'Angleterre à la Révolution Française : Le tyrannicide et Killing no murder (Cromwell, Athalie, Bonaparte)*, La Haye, 1973.
- PAUL BENICHOV : *Le Sacre de l'Ecrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, 1973.

---

Quelques abréviations habituelles sont utilisées dans le cours de l'ouvrage :

- P.M.L.A. : *Publications of the Modern Language Association of America*.  
R.H.L.F. : *Revue d'Histoire littéraire de la France*.  
R.L.C. : *Revue de Littérature comparée*.





# INDEX DES AUTEURS CITES

- ADDISON, J., 24, 51, 53, 57, 70, 104,  
119, 126 131, 132, 134, 136, 140,  
144, 147, 161, 224, 231, 235, 343,  
345, 350, 367, 380, 381, 397, 425,  
519, 602, 633, 641.
- ALBOUY, P., 644.
- ALDRIDGE, A. C., 644.
- ALLADOLI, E., 23, 40.
- ALLEN, D. C., 642.
- AMPÈRE, 607.
- ANDREINI, 51, 52, 55, 74, 107, 110,  
350, 634.
- ANTONINI, 113, 161.
- AQUIN DE CHATEAU-LYON, 353.
- ARGENS, marquis d', 132, 160, 161.
- ARIOSTE, 23, 24, 73, 74, 78, 81, 132,  
142, 243 549.
- ARISTOTE, 229, 237, 349.
- ARNAUD, BACULARD D', 259, 339.
- ARNOBE, 440.
- ASSELIN, 65.
- ATTERBURY, F., 24, 28, 39, 235, 642.
- AUBREY, J., 534.
- AUDRA, E., 111, 116.
- AUERBACH, E., 29.
- BABOIS, C., 531, 533, 555.
- BACHAUMONT, 116, 161, 253.
- BAKER, A. T., 589.
- BALDENSPERGER, F., 111, 503, 504, 556,  
604.
- BALLANCHE, P. S., 607.
- BALZE, 346.
- BARBIER, 22, 39.
- BARNAVE, 483.
- BARQUISSAU, R., 498, 556, 561.
- BARTHE, 409.
- BAUDELAIRE, Ch., 120, 460, 639.
- BAYLE, P., 20, 21, 118.
- BEALL, C. B., 45, 630.
- BEAULATON, 355-64, 374.
- BEAUMONT, C. DE, 454, 456.
- BELAVAL, Y., 644.
- BÉNICHOU, P., 645.
- BENTLEY, R., 104, 108, 224, 228, 229,  
356, 613, 633, 641.
- BÉRAULT-BERCASTEL 257-339 *passim*.
- BERNARD, S., 120, 144.
- BERNINI (dit LE BERNIN), 182, 325, 326.
- BERNIS, Cardinal DE, 286, 339.
- BESTERMAN, Th., 59.
- BIRÉ, E., 598, 630.
- BITAUBÉ, P.-J., 257, 339, 600.
- BJUSTROM, P., 210.
- BLAKE, W., 57, 93, 634.
- BLIN DE SAINMORE, 346.
- BLONDEL, J., 325, 642.
- BLOSSEVILLE, 588.
- BOESNIER, 257-338 *passim*, 582.
- BOILEAU, 8, 24, 28, 29, 35-9, 53, 64,  
71, 81, 115, 119, 134, 149, 150, 240,  
257, 276, 336, 344, 348, 361, 388,  
397, 398, 523, 524, 535, 564, 636.
- BOILLOT, F., 607, 630.
- BOISMORAND, CHÉLON DE, 116, 117,  
130.
- BOLINGBROKE, 24, 41, 89.
- BONNEROT, L., 607.
- BONTEMPS, G. M., 507.
- BOSSUET, 36, 180, 229, 237, 244, 627.
- BOUGEANT, le Père, 129, 146.
- BOUCHIER, 70, 116.
- BOUHOURS, le Père, 260, 310, 339.
- BOUILLIER, V., 35, 40.
- BOURGUET, 297.
- BOWRA, C. M., 127.
- BRADSHAW, 619.
- BRIGGS, E. R., 21, 40.
- BRISSOT, 483.
- BROADBENT, J., 642.
- BRUNEL, P., 123, 643.
- BRUNSCHVIG, 10, 272.
- BUFFON, 116, 430, 439-46 450, 451,  
477, 479, 570.
- BUNDY, M. W., 643.
- BUNYAN, J., 239.
- BURKE, Ed., 14, 37, 62, 375, 382, 383,  
385, 414, 425, 576, 642.
- BURNET, T., 456.
- BUTLER, S., 82.
- CALDERON, 229, 278.
- CALMET, Dom, 122.
- CALVEL, abbé, 349, 374.

- CAMMAILLE DE SAINT-AUBIN, 492.  
 CAMOENS, 73, 237, 320, 347, 379, 549.  
 CAMPAN, Mme, 480.  
 CASSAGNE, A., 561, 630.  
 CAYLUS, Cte DE, 349, 374.  
 CECILIUS, 28.  
 CHAIGNEAU, 533, 556.  
 CHAPELAIN, 19, 55, 107, 347.  
 CHARLEVOIX, 201.  
 CHASE, I., 464, 465.  
 CHARLES, P., 607, 610, 630.  
 CHATEAUBRIAND, 7, 8, 15, 193, 232, 356, 483, 484, 494, 495, 498, 499, 501, 502, 509, 510, 514, 523, 535, 536, 540, 541, 545, 554, 557-631, 633, 637, 639.  
 CHATELET Mme DU, 70, 95.  
 CHAUDON Mme DU, 70, 95.  
 CHAUSSARD, 503, 504.  
 CHEATAND, 373.  
 CHÉNIER, A., 386, 409, 423-38, 589.  
 CHÉNIER, M.-J., 521.  
 CHÉREL, A., 162.  
 CHINARD, G., 630.  
 CHRISTOUT, M. F., 210.  
 CICÉRON, 380.  
 CIDEVILLE, 106, 185.  
 CIORANESCU, A., 21, 40.  
 CLARK, A. F. B., 119.  
 CLARKE, D., 106.  
 CLARKE, J., 634.  
 CLAUDIEN, 74.  
 CLAYTON, B., 644.  
 CLÉMENT, J.-B., 68, 352, 372, 374, 603.  
 COLARDEAU, 447-53, 460, 477.  
 COLLÉ, C., 116, 117, 120.  
 COLLET, L., 492, 493.  
 COMMINGES, Cte DE, 19.  
 CONDILLAC, 440, 441, 443, 444, 480.  
 CONTI, A., 21, 22, 23, 24, 27, 41, 141, 257.  
 COPERNIC, 10, 526.  
 CONSTANTIN DE MAGNY, 131-50, 158.  
 CORNEILLE, P., 36, 79, 311, 352, 353, 354, 380, 431, 528, 534.  
 COTTAZ, J., 258, 339.  
 Cournand, abbé, 354, 355, 374.  
 COWLEY, 412.  
 COWPER, 107.  
 CROCE, B., 256.  
 CROMWELL, O., 41, 43, 59, 82, 145, 226, 252, 350, 386, 387, 412, 485, 489, 493, 494, 495, 507, 597, 618, 621, 623, 626, 627.  
 CRU, R. L., 408.  
 CUSHING, M., 365.  
 CYRANO DE BERGERAC, 75.  
 DANTÉ, 11, 23, 73, 214, 229, 234, 235, 283, 399, 509, 568, 612.  
 DANTON, 534, 585.  
 DARBISHIRE, H., 252, 534, 634, 637, 643.  
 DAVENANT, 225, 484, 485, 558, 559, 560.  
 DAVID (Bible), 37, 114, 150, 305, 487, 502, 617.  
 DEBIDOUR, 88.  
 DECAEN, M., 480.  
 DÉDEYAN, Ch., 111, 408, 630.  
 DELALOT, Ch., 488-92, 513, 521, 522.  
 DELATOUR DE PERNES, 545, 546, 547, 551-2.  
 DELILLE, J., 447, 465, 468-72, 473, 483, 499, 503-25, 540, 545, 546, 547, 548, 550, 551, 555, 556, 576, 600, 603, 606.  
 DELISLE DE SALES, 386.  
 DELOFFRE, F., 169, 210.  
 DELOYNES D'AUTROCHE, 484, 545, 546, 547, 548-9, 552.  
 DENINA, C., 349, 350, 374.  
 DENNIS, J., 229, 642.  
 DESCARTES, 151, 401, 402.  
 DES ESSARTS, N., 116, 117.  
 DESFONTAINES, 24, 50, 106, 113, 130, 131, 158, 185, 352, 374.  
 DES FRANÇOIS, 382.  
 DESMAISEAUX, 214, 254.  
 DESMARETS DE SAINT-SORLIN, 257.  
 DESVIGNES, L., 170, 210.  
 DE WAILLY, 184.  
 DI CESARE, M. A., 643.  
 DICK, E., 604, 607, 631.  
 DIDEROT, 14, 182, 355, 364, 375-86, 387, 389, 396, 403, 408, 409, 411, 414, 453, 534, 576, 638, 640.  
 DIECKMANN, H., 375, 376, 381.  
 DIEULAFOY, Ch., 485.  
 DI MATTEO, C., 183, 210.  
 DIMOFF, P., 423, 424, 425, 427, 428.  
 DINOUARD, 75, 108, 109, 110.  
 DOBSON, 228, 232, 641.  
 DORAT, 353, 447.  
 DORRIS, G. E., 23, 113, 161.  
 DOUGLAS, J., 108.  
 DOWDEN, E., 643.  
 DRAPER, J. W., 644.  
 DREW, H. E., 382.  
 DRYDEN, J., 20, 51, 55, 57, 59, 63, 94, 107, 108, 129, 139, 141, 229, 238, 302, 350, 379, 411, 502, 642.  
 DU BARTAS, 229, 235, 236.  
 DU BOCCAGE, A. M., 169, 185-206, 210, 222, 259, 267, 275, 291, 292, 294, 296, 337, 353, 361, 589.  
 DUBOURG, 257-339 *passim*, 415, 566.  
 DUCHET, M., 441.  
 DU DEFFAND, Mme, 371.  
 DUDUIT DE MAIZIÈRES, 373, 374.  
 DULARD, 260-339 *passim*.  
 DU MOULIN, 20.

- DUNI, 181.  
 DUPRÉ DE SAINT-MAUR, 24, 50, 54, 59, 65, 78, 79, 109, 113, 115-50, 157, 158, 161, 186, 213, 214, 217, 220, 224, 228, 230, 231, 232, 252, 254, 262, 264, 275, 321, 356, 360, 364, 365, 366, 370, 373, 406, 513, 526, 529, 530, 531, 532, 599, 607.  
 DURAND, D., 207-8.  
 DURAND, G., 644.  
 DU RESNEL, 185, 187, 254.  
 DURRY, M. J., 604, 605, 606, 607, 611, 612, 631.  
 EHRRARD, J., 556, 644.  
 ELIADE, M., 12, 644.  
 ERCHILLA, A. de, 73, 345, 432, 434, 435.  
 ESCARPIT, R., 556.  
 ESCHYLE, 93, 438.  
 ESCOBAR, 85.  
 EURIPIDE, 253, 397.  
 EVANS, J. M., 313, 643.  
 FABRE, J., 387, 424, 426, 427, 644.  
 FAGUET, E., 256.  
 FALCONET, 380, 409.  
 FASSINI, S., 162.  
 FÉNELON, 25, 30, 32, 115, 127, 128, 151, 152, 161, 373.  
 FENTON, E., 117, 118, 119, 158, 224, 225, 226, 641.  
 FIEDLING, 398.  
 FOLARD, 21, 24.  
 FOLKIEWSKI, W., 408, 644.  
 FONTANES, 416, 557, 561, 573, 619.  
 FORMONT, 58, 95.  
 FOX, 386.  
 FRAIN DU TREMBLAY, 31, 32, 39.  
 FRÉRON, E., 232, 357-3, 374, 638.  
 FRENCH, J. M., 643.  
 FRYE, N., 643.  
 GARDNER, H., 643.  
 GAUTIER, J. M., 631.  
 GESSNER, 380.  
 GILL-MARK, G., 186, 188, 191, 195, 196, 200, 210.  
 GILLET, J., 506, 550.  
 GILMAN, M., 408.  
 GILOT, 169, 210.  
 GIRARDIN, marquis de, 463, 464, 472-4, 543.  
 GIRAUD, V., 607, 631.  
 GOLDSMITH, O., 42, 50.  
 GRAY, G., 83, 105.  
 GRAY, T., 469, 634.  
 GREEN, G. S., 129, 161.  
 GRESHISCHEV, I., 130.  
 GRIMM, 117, 188, 200, 232, 345, 364, 387, 440.  
 GROS DE BOZE, 129, 161.  
 GROTIUS, 63, 76, 107, 602.  
 GUARINI, 160, 367.  
 GUEUDEVILLE, 120, 161.  
 GUYON, B., 456, 458, 460.  
 HALLER, 476.  
 HANFORD, J. H., 272, 634.  
 HARRIS, J., 574.  
 HATZFELD, H., 644.  
 HAUTECEUR, 325.  
 HAVENS, R. D., 43.  
 HAYLEY, 107, 616, 642.  
 HELVETIUS, 70, 94, 375, 380, 386-96, 404, 408, 417.  
 HENDERSON, G. D., 162.  
 HENNET, A., 499-501, 556, 639.  
 HEPP, N., 31, 32, 40, 250.  
 HÉRAULT DE SÉCHELLES, 439, 440.  
 HERDER, 385.  
 HERMILLY, VAQUETTE D', 351.  
 HÉRODOTE, 440.  
 HÉSIODE, 73, 122.  
 HOG, W., 20, 41, 228, 641.  
 HOLWELL, J. Z., 88, 98, 99, 110.  
 HOMÈRE, 22, 24, 26, 34, 51, 55, 63, 65, 72, 107, 108, 115, 122, 126, 127, 131, 132, 135, 138, 147, 149, 151, 158, 160, 185, 223, 229, 236, 237, 238, 249, 250, 262, 266, 307, 318, 346, 347, 349, 352, 355, 379, 380, 381, 385, 389, 397, 410, 411, 413, 426, 430, 431, 468, 472, 475, 476, 506, 508, 509, 530, 546, 549, 560, 563, 564, 568, 574, 576, 577, 601, 612.  
 HORACE, 70, 126, 136, 380, 468.  
 HORNIIUS, 377.  
 HUET, P. D., 28, 29, 30, 39, 264.  
 HUGO, V., 317, 408, 422, 580, 620, 633.  
 HUMBOLDT, 541.  
 HUME, D., 375, 642.  
 HUME, P., 122, 229, 254, 641.  
 HUNT, H. J., 644.  
 HUYSMANS, J. K., 639.  
 IRAILH, A. S., 350, 351, 374.  
 ISAÏE (Bible), 89, 151, 269.  
 JACOB, H., 375, 406, 407.  
 JAUCOURT, 385.  
 JIMACK, P., 480.  
 JOHN, K., 224, 256.  
 JOHNSON, S., 54, 104, 108, 118, 602, 616, 617, 619, 626, 633, 634, 642.  
 JOSSE, 91, 208-9, 210.  
 JOUBERT, 523-25, 561, 568.  
 JOUY, 485.  
 JUILLARD DE JARRY, 30, 31, 39.  
 JUSSERAND, J.-J., 19.  
 JUVÉNAL, 229.

- KEATE, G., 71.  
 KEIM, A., 408.  
 KIERKEGAARD, 10.  
 KIMBALL, S. F., 644.  
 KLOPSTOCK, 353, 409, 501, 504.  
 KNOTT, J. R., 643.  
 KOYRÉ, A., 10.  
  
 LA BAUME - DESDOSSATS, 257-339 *passim*, 413, 415, 566, 582.  
 LA BRUYÈRE, 35, 373.  
 LA FONTAINE, 81, 398, 399.  
 LA HARPE, 351, 356, 364, 490, 493-5, 499, 556, 561, 584, 588.  
 LAMARTINE, 633.  
 LAMM, M., 157, 162.  
 LA MOTTE - HOUDAR, 24, 28, 30, 32, 34, 39, 262.  
 LANCELIN, 159, 161.  
 LASALLE, H., 523.  
 LATINI, B., 234.  
 LATREILLE, C., 607.  
 LAUDER, W., 63, 75, 104, 108, 109, 236, 633, 642.  
 LAUFER, R., 644.  
 LE BOSSU, le Père, 31, 119, 132.  
 LE FRANC DE POMPIGNAN, 93.  
 LEGOUIS, P., 643.  
 LEGOUVÉ, G., 548, 550.  
 LEJOSNE, R., 352, 643.  
 LE MOYNE, le Père, 53, 55, 107, 235, 257.  
 LENORMANT, 607, 630.  
 LEROY, 185, 355-64, 374, 548, 599, 600.  
 LESCHEVIN, 27, 39.  
 LETELLIER, 85.  
 LE TOURNEUR, P., 42, 364-67, 369, 370, 374, 400, 532, 599.  
 LÉVIZAC, 598, 630.  
 LEZAY-MARNÉSIA, 472, 473, 474-6.  
 LILJEGREN, S. B., 619.  
 LITMAN, T., 30, 32.  
 LITTRÉ, 606.  
 LOCKE, J., 12, 58, 94, 407.  
 LOMBARD, P., 234.  
 LONGIN, 28, 29, 136, 147, 233, 389.  
 LOWTH, 428, 438.  
 LUCAIN, 321, 367.  
 LUCIEN, 378.  
 LUCRÈCE, 346.  
 LUNEAU DE BOISJERMAIN, 599, 630.  
 LUTAUD, O., 10, 160, 483, 597, 643, 645.  
  
 MACAULAY, 616.  
 MAC CAFFREY, I., 643.  
 MAHOOD, M. M., 9, 643.  
 MAISTRE, J. DE, 253, 577.  
 MAISTRE, X. de, 492.  
 MAJEWSKI, 297, 408.  
 MALEBRANCHE, 70, 251.  
  
 MALFILATRE, 384.  
 MALHERBE, 269.  
 MANDEVILLE, 333.  
 MARAIS, M., 43, 116.  
 MAREUIL, 144, 145, 158, 159, 161.  
 MARIVAUX, 168, 169-80, 185, 186, 204, 205, 210, 222, 337, 439, 460, 636.  
 MARMONTEL, 105, 344, 346-48, 353, 371, 374, 410, 412, 427, 434, 526, 564.  
 MAROT, 229.  
 MARTIN-CHAUFFIER, 627, 628, 631.  
 MARVELL, A., 226.  
 MASENIUS, 63, 75, 107, 108, 109, 236.  
 MASON, G., 480.  
 MASON, W., 464-5, 467, 469, 480.  
 MASSON, D., 19, 623, 643.  
 MAUVILLON, E. DE, 348, 374.  
 MAUZL, R., 457, 480.  
 MAY, G., 382.  
 MÉHÉGAN, 353, 354, 373, 374.  
 MERCIER, L.-S., 297, 365, 375, 386, 396-404, 425, 562, 636, 640.  
 MESSIAEN, P., 406, 514, 607, 630.  
 METTRIE, DE LA, 440.  
 MEUSNIER DE QUERLON, 446-53, 480.  
 MICARD, E., 409, 410, 416.  
 MICHAUD, J. F., 519.  
 MICHIELS, A., 35, 40.  
 MIGNOT DE MONTIGNY, 71.  
 MILLER, H., 604, 607, 631.  
 MILNER, M., 258, 300, 335, 492, 644.  
 MINGUET, P., 12.  
 MIRABAUD, 119, 120, 142.  
 MIRABEAU, Cte de, 447, 450-53, 477, 483, 585, 586, 596, 597, 620, 625, 637.  
 MOÏSE (Bible), 29, 30, 87, 122, 148, 214, 216, 251, 268, 269, 411, 429, 434, 572.  
 MOLIERE, 75, 81.  
 MOLÉ, 524.  
 MOLINA, 85.  
 MONK, S. H., 382, 644.  
 MONOD, A., 29, 644.  
 MONTESQUIEU, 116, 528.  
 MOORE, O., 286, 339.  
 MORE, Th., 120.  
 MOREL, J. M., 464, 480.  
 MORRIS, Th., 352, 364.  
 MORTIER, R., 385.  
 MOSNERON, J.-B., 483, 484, 490, 503, 504, 525-45, 553, 555, 556, 559, 609, 618.  
 LA MOTHE LE VAYER, 20.  
 MOUNIN, G., 644.  
 MOUROT, J., 611, 631.  
 MUSGROVE, T. J., 643.  
  
 NADAL, 208, 210, 486.  
 NAIGEON, 376, 379.  
 NAVES, R., 8, 26, 67, 111.  
 NECKER, Mme, 438, 440, 477, 479-80, 483, 501.



- NETTEMENT, A., 598.  
 NEWTON, I., 12, 13, 52, 151, 398, 430.  
 NEWTON, TH., 224, 229, 243, 641.  
 NICOLSON, M., 48, 111, 643.  
 NISARD, D., 604, 605, 607, 630.  
 NIVERNAIS, DUC DE, 373, 465, 480.  
  
 OLIVET, abbé D', 214, 254.  
 ORAS, A., 644.  
 OSSIAN, 128, 431, 438, 486.  
 OVIDE, 48, 91, 355.  
  
 PANGE, Mme DE, 502, 555.  
 PARISH, J., 11, 644.  
 PARKER, W. R., 128, 225, 618, 621, 623, 626, 643.  
 PARNY, E., 495-99, 555, 561, 562.  
 PARSEVAL-GRANDMAISON, 549-51, 552, 553, 555.  
 PASCAL, 10, 96, 180, 272, 273, 353, 565.  
 PASTON, G. (E. M. SYMONDS), 42.  
 PATIN, G., 19, 20.  
 PATTERSON, H. T., 408.  
 PELLERIN, 131.  
 PELTIER, J. G., 504.  
 PÉRELLE, A., 21-23, 39, 115.  
 PÉREY, L., 465.  
 PERNOD, 483.  
 PERRAULT, Ch. 32, 33, 34.  
 PÉTRARQUE, 229, 235.  
 PEVSNER, N., 325, 644.  
 PHILLIPS, Ed., 118, 226, 634.  
 PHILLIPS, J., 83.  
 PIERCE, 229.  
 PINDARE, 148.  
 PIRON, A., 83, 159-60, 161.  
 PLANCHE, G., 604, 605, 607, 628, 630.  
 PLATON, 11, 376.  
 PLUTARQUE, 397.  
 POINTON, M. A., 643.  
 POMEAU, R., 44, 57, 60, 69.  
 POPE, A., 22, 24, 32, 39, 42, 59, 71, 77, 83, 160, 185, 187, 215, 254, 367, 397, 411, 425, 642.  
 POULET, G., 645.  
 POUSSIN, N., 336, 476.  
 PRAZ, M., 336, 643.  
 PRÉVOST, 120, 375, 385, 406-7.  
 PRIOR, 367.  
 PRIVAT DE FONTANILLES, 285, 286, 287, 339.  
 PROUST, J., 408.  
 PULCI, 229.  
 PTOLEMÉE, 48, 526.  
 PYTHAGORE, 52, 154.  
  
 RABELAIS, 158.  
 RACINE, J., 36, 53, 81, 115, 147, 253, 256, 269, 380, 381, 397, 398, 523, 564, 636.  
 RACINE, L., 14, 77, 78, 80, 81, 113, 114, 151, 213-56, 353, 356, 359, 360, 364, 365, 366, 369, 378, 400, 424, 425, 524, 529, 530, 531, 532, 541, 553, 562, 599, 604, 609, 614, 616, 618, 619, 625, 633.  
 RAJAN, B., 9, 643.  
 RAMOND DE CARBONNIÈRES, 541.  
 RAMSAY, 24, 25, 27, 28, 32, 39, 150-57, 161, 162, 214, 215, 385, 541.  
 RAPIN, 61, 142.  
 RAYMOND, M., 480.  
 RAYNAL, abbé, 628.  
 RÉAU, L., 13.  
 RÉACMUR, 116, 201.  
 REBOUL, P., 631.  
 REDMAN, H., 499, 556.  
 REGARD, M., 578, 588, 591, 630.  
 RICHARD, J.-P., 631.  
 RICHARDSON, J., 108, 224, 225, 226, 227, 229, 252, 464, 486, 534, 619, 625, 627, 642.  
 RICHARDSON, S., 398.  
 RICKS, C., 643.  
 RIGGS, W. G., 643.  
 ROBERTS, W. R., 40.  
 ROBERTS, W. W., 587.  
 ROBERTSON, J. G., 19, 117, 633, 635, 643.  
 ROCHEDIEU, S. A., 645.  
 RODDIER, H., 480.  
 ROLLI, P., 21, 22, 63, 68, 106, 107, 113-15, 161, 162, 227, 228, 230, 232, 356, 641.  
 ROLLIN, 131, 142, 147, 148, 161.  
 ROUCHER, 400, 428, 438, 447.  
 ROUSSEAU, A.-M., 41, 42, 50, 64, 104, 111, 113, 214, 254, 634.  
 ROUSSEAU, J.-B., 71, 94.  
 ROUSSEAU, J.-J., 171, 336, 453-63, 467, 478, 528, 529, 542, 544, 638.  
 ROUSSET, J., 645.  
 ROUSSY, 258-339 *passim*, 410.  
 ROUTH, le Père, 116, 131-50, 153, 158, 159, 163, 167, 168, 220, 237, 241, 246, 270, 273, 274, 275, 302, 385.  
 RUSSEL, T. W., 108, 111.  
  
 SACY, LEMAÎTRE de, 37, 602.  
 SAILLENS, E., 40, 406, 610, 643.  
 SAINT AUGUSTIN, 217.  
 SAINT-DIDIER, 347.  
 SAINT-HYACINTHE, 25, 26, 27, 34, 39, 41, 110.  
 SAINT JOHN PERSE, 292.  
 SAINT-LAMBERT, 380, 381, 387, 441.  
 SAINT-MARC, 344.  
 SAINT-SIMON, marquis de, 367-70, 374, 532, 599, 600.  
 SAINTE-BEUVE, 253, 256, 440, 530, 591, 607, 630.  
 SALAVILLE, 483, 620.  
 SALGUES, 483, 545, 546, 547-8, 552, 598.

- SALVERTE, F., 376.  
 SAND, G., 101.  
 SANNAZAR, 236, 347.  
 SAUMAISE, 19, 20, 59, 69, 82, 116, 350, 534.  
 SAUSSURE, 541.  
 SAYCE, 32.  
 SCARFE, F., 124.  
 SCHLUMBOHM, D., 631.  
 SCHLUMBERGER, E., 210.  
 SCHURR, F., 645.  
 SCRIBE, 552.  
 SCUDÉRY, 107.  
 SEEBACHER, J., 631.  
 SÉNÈQUE, 602.  
 SERVANDONI, 91, 180-85, 206, 208.  
 SHAFTESBURY, 375.  
 SHAKESPEARE, 8, 42, 48, 59, 67, 69, 118, 347, 352, 354, 381, 387, 397, 398, 406, 474, 479, 557, 563, 612, 613, 614, 630.  
 SHAWCROSS, 54, 645.  
 SIDNEY, P., 619.  
 SILHOUETTE, E., 254-5, 256, 364.  
 SILVAIN, J., 35, 36, 37, 38, 138, 222.  
 SIMPSON, J. G., 258, 259, 319, 645.  
 SOLIS, A. DE, 294, 295, 339.  
 SOPHOCLE, 397.  
 SORIANO, M., 33, 40.  
 SPENCER, 42.  
 SPENSER, 107, 229, 243.  
 SPINOZA, 151.  
 STAEL, Mme DE, 501-03, 555, 556.  
 STAROBINSKI, J., 456, 480, 645.  
 STATES, B. O., 210.  
 STEADMAN, J. M., 339.  
 STERN, J., 398.  
 SUARD, 410.  
 SULZER, J. G., 345, 347.  
 SWEDENBORG, 157, 601.  
 SWIFT, J., 108, 110.  
 SWITZER, S., 464, 480.  
 SYMMONS, 618.  
 TACITE, 397.  
 TAINE, 9, 139, 287.  
 TANEVOT, 163-68, 205, 639.  
 TASSO, Torquato (dit le Tasse), 23, 24, 46, 63, 64, 70, 71, 74, 81, 134, 142, 151, 152, 160, 169, 214, 229, 234, 237, 238, 243, 258, 322, 336, 347, 349, 372, 379, 380, 398, 406, 410, 468, 475, 479, 493, 494, 533, 549, 568, 577, 578, 612, 624, 630.  
 TAYLOR, O. R., 43, 46, 49, 257, 275.  
 TELLEEN, J. M., 7, 9, 67, 116, 117, 120, 186, 258, 356, 607, 643.  
 TEMPLE, W., 468.  
 TERTULLIEN, 565.  
 THAMYRIS, 229, 426.  
 THIÉRIOT, 82, 106.  
 THOMAS, 386, 395, 409-23, 437, 438, 440, 509, 562, 639.  
 THOMSON, 42, 43, 44, 425, 476, 634.  
 TILLYARD, 9.  
 TODD, C., 493, 556.  
 TODD, H. J., 616, 626, 641.  
 TOINET, 260, 339.  
 TOLAND, J., 20, 21, 406, 637, 642.  
 TOWERS, J., 618.  
 TRISSINO (dit le TRISSINO), 77.  
 TROUSSON, R., 408, 645.  
 TUBERVILLE, J., 108.  
 TUZET, H., 645.  
 VALÉRY, P., 504.  
 VALINCOURT, 254.  
 VALLESE, T., 162.  
 VAN DEN HEUVEL, J., 111.  
 VANDEUL, Mme DE, 376.  
 VAN KEFFEL, G., 129.  
 VAN TIEGHEM, P., 364, 368, 645.  
 VAUGANSON, 387.  
 VAUVENARGUES, 354, 373, 374.  
 VAUXCELLES, 416, 438.  
 VENTURI, F., 385.  
 VERITY, A. W., 107.  
 VERNET, H., 378, 382, 383, 404.  
 VERNIÈRE, 381, 408.  
 VIALLANEIX, 480.  
 VICQ D'AZYR, 441.  
 VIDA, 235, 236.  
 VIEILLARD, P. A., 495.  
 VIGNY, 265, 633, 639.  
 VILLEMAIN, 607, 616, 630.  
 VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 552, 553.  
 VIRGILE, 23, 24, 26, 34, 51, 55, 70, 71, 107, 108, 126, 127, 131, 132, 135, 138, 149, 160, 169, 237, 262, 276, 281, 282, 283, 292, 318, 322, 347, 349, 352, 372, 379, 380, 381, 410, 468, 475, 479, 503, 505, 508, 524, 546, 549, 556, 560, 602.  
 VOLTAIRE, 7, 8, 12, 14, 27, 41-111, 113, 114, 115, 117, 122, 130, 132, 140, 150, 154, 158, 159, 163, 185, 186, 187, 195, 196, 204, 213, 216, 217, 218, 219, 223, 224, 226, 230, 233, 234, 235, 236, 242, 246, 257, 259, 260, 267, 275, 277, 278, 293, 300, 314, 320, 337, 343, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 361, 368, 371, 372, 378, 382, 395, 397, 406, 413, 414, 416, 424, 427, 439, 475, 477, 479, 490, 494, 497, 498, 526, 527, 534, 535, 541, 547, 549, 551, 552, 556, 562, 563, 570, 574, 576, 581, 597, 633, 634, 635, 636, 637, 638.  
 VRIES, J. DE, 645.  
 WAHLY, 169.  
 WALLER, 41, 350.  
 WALPOLE, H., 59, 464-68, 469, 475, 573.

WALTER, 424.  
WARBURTON, J., 229.  
WERBLOWSKI, R. J., 644.  
WEST, C. L., 645.  
WHITE, F. D., 50, 106, 110.  
WILLEY, B., 9, 644.  
WILLIAMS, D., 50, 67, 68.  
WILLIAMS, R. C., 645.  
WILSON, A. M., 408.  
WITTREICH, J. A., 616.  
WOLFE, D. M., 483.

WOOD, A. A., 634.  
WRIGHT, B. A., 641, 644.

XÉNOPHON, 376.

YART, 185, 186.  
YOUNG, Ed., 42, 43, 50, 355, 367, 397,  
399, 434, 501, 608, 630.





## TABLE DES MATIERES

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUCTION .....                                                  | 7  |
| PREMIÈRE PARTIE :                                                   |    |
| <i>Premières lectures du poème et mythologie rococo</i> .....       | 17 |
| CHAPITRE I. - <i>Le Paradis perdu</i> en France avant 1728 .....    | 19 |
| I. Découverte du poème et premières critiques .....                 | 19 |
| 1. <i>Le Paradis perdu</i> et le souvenir de la révolution anglaise |    |
| 2. Antoine Pérelle et l'abbé Conti .....                            | 21 |
| 3. Les Anglais. Ramsay .....                                        | 24 |
| 4. <i>Le Journal littéraire</i> .....                               | 25 |
| II. Sublime et poésie religieuse .....                              | 28 |
| 1. Boileau et le sublime.                                           |    |
| 2. Le sublime biblique .....                                        | 29 |
| 3. Les modernes et l'inspiration mosaïque .....                     | 30 |
| 4. Une épopée biblique de Charles Perrault .....                    | 32 |
| 5. Aspect mondain du sublime. Silvain .....                         | 34 |
| Note bibliographique .....                                          | 39 |

|                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| CHAPITRE II. - Voltaire et le <i>Paradis perdu</i> .....                                         | 41 |
| I. Découverte du <i>Paradis perdu</i> . Résonances miltoniennes dans la <i>Henriade</i> .....    | 41 |
| 1. Conversations avec les Anglais.                                                               |    |
| 2. La <i>Henriade</i> . Bible et liberté .....                                                   | 43 |
| 3. Un Dieu paternel .....                                                                        | 44 |
| 4. Souvenirs du <i>Paradis perdu</i> .....                                                       | 45 |
| 5. L'espace du merveilleux .....                                                                 | 46 |
| 6. Espace newtonien et espace imaginaire .....                                                   | 48 |
| II. L' <i>Essai</i> de 1727 .....                                                                | 50 |
| 1. L'étude des sources : l' <i>Adamo</i> d'Andreini .....                                        | 51 |
| 2. Critique des épisodes baroques .....                                                          | 52 |
| 3. Frivolité française et sérieux anglais .....                                                  | 54 |
| 4. Grandeur du poème .....                                                                       | 55 |
| 5. Le héros .....                                                                                | 57 |
| III. L' <i>Essai</i> de 1733 .....                                                               | 58 |
| 1. Sévérité pour l'activité politique de Milton.                                                 |    |
| 2. Fragmentation du poème .....                                                                  | 60 |
| 3. Le sublime sombre .....                                                                       | 61 |
| 4. Le sublime et le bizarre .....                                                                | 62 |
| 5. Les sources. Milton et le Tasse .....                                                         | 63 |
| 6. Voltaire traducteur de Milton dans l' <i>Essai</i> .....                                      | 64 |
| 7. Sur le changement d'attitude de Voltaire .....                                                | 67 |
| IV. Voltaire et le <i>Paradis perdu</i> après l' <i>Essai</i> .....                              | 70 |
| 1. Les beautés du poème : l'énergie .....                                                        | 70 |
| 2. Le bizarre .....                                                                              | 72 |
| 3. Les <i>Questions sur l'Encyclopédie</i> et l'acharnement contre le <i>Paradis perdu</i> ..... | 73 |
| a. Milton et les Italiens .....                                                                  | 74 |
| b. Milton plagiaire d'obscurs pédants .....                                                      | 75 |
| c. Contre les vers non-rimés .....                                                               | 76 |
| d. Nouvelles traductions du poème .....                                                          | 78 |
| 4. Le fanatisme de Milton .....                                                                  | 81 |
| 5. La parodie dans la <i>Pucelle</i> .....                                                       | 83 |

|                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| V. Mythologie voltairienne .....                                                                            | 88  |
| 1. Critique de la mythologie biblique.                                                                      |     |
| 2. <i>Pandore</i> .....                                                                                     | 90  |
| a. Un opéra « à la Milton ».                                                                                |     |
| b. Le cercle humain et Dieu .....                                                                           | 92  |
| 3. Le Diable .....                                                                                          | 94  |
| 4. Le Paradis terrestre .....                                                                               | 95  |
| a. Contre les nostalgies passéistes.                                                                        |     |
| b. Paradis imaginaires .....                                                                                | 98  |
| c. Paradis et sexualité .....                                                                               | 99  |
| Conclusion .....                                                                                            | 103 |
| Notes complémentaires .....                                                                                 | 106 |
| 1. Sur la publication des éditions de l' <i>Essai</i> de Voltaire.                                          |     |
| 2. Voltaire, Milton et Andreini.                                                                            |     |
| 3. Milton et l' <i>Adamo</i> .....                                                                          | 107 |
| 4. Voltaire et Dryden.                                                                                      |     |
| 5. Swift et la querelle sur la rime .....                                                                   | 108 |
| 6. Milton et Masénius : la fraude de Lauder ; Dinouart.                                                     |     |
| Liste chronologique des écrits de Voltaire où il est question de<br>Milton et du <i>Paradis perdu</i> ..... | 109 |
| Note bibliographique .....                                                                                  | 110 |
| <br>CHAPITRE III. - Autour de 1730 .....                                                                    | 113 |
| I. Les <i>Remarques</i> de P. Rolli .....                                                                   | 113 |
| II. La Traduction de Dupré de Saint-Maur .....                                                              | 115 |
| 1. Problème de l'attribution .....                                                                          | 116 |
| 2. La biographie de Milton .....                                                                            | 117 |
| 3. Méthode de traduction .....                                                                              | 119 |
| 4. Analyse du texte de Dupré .....                                                                          | 120 |
| 5. Réduction du poème aux normes classiques .....                                                           | 126 |
| 6. Elégance et poésie .....                                                                                 | 127 |
| 7. Accueil fait au livre et jugements sur la traduction .....                                               | 128 |

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| III. Réactions critiques devant le poème.                          |     |
| 1. Présentation des critiques .....                                | 131 |
| 2. Confrontation aux règles du poème épique .....                  | 132 |
| 3. Le goût contre les doctes .....                                 | 133 |
| 4. Imagination et raison .....                                     | 134 |
| 5. Inconvenances et affectations .....                             | 136 |
| 6. Manque de maîtrise du poète .....                               | 137 |
| 7. Problème du héros .....                                         | 138 |
| 8. Un sujet mal choisi .....                                       | 140 |
| 9. Poésie et religion .....                                        | 141 |
| 10. Un poème diabolique .....                                      | 142 |
| 11. Défense du poème : son christianisme .....                     | 145 |
| 12. Aux sources de toute poésie .....                              | 147 |
| 13. Situation de ces deux types de critique .....                  | 148 |
| IV. Les Rêves de Ramsay .....                                      | 150 |
| Notes complémentaires .....                                        | 158 |
| 1. Le <i>Paradis perdu</i> et le <i>Paradis reconquis</i> .        |     |
| 2. La parodie d'Alexis Piron .....                                 | 159 |
| 3. Opinions du marquis d'Argens .....                              | 160 |
| Note bibliographique .....                                         | 161 |
| CHAPITRE IV. - Le <i>Paradis perdu</i> dans l'univers rococo ..... | 163 |
| I. Le <i>Paradis perdu</i> au théâtre. ....                        | 163 |
| A. L' <i>Adam et Eve</i> de Tanevot, ou l'impossible tragédie.     |     |
| 1. Les discordances dans le ton .....                              | 163 |
| 2. Les discordances dans l'action .....                            | 165 |
| 3. Les pièges du diable .....                                      | 166 |
| B. Marivaux, ou l'impossible comédie .....                         | 169 |
| 1. La <i>Dispute</i> et le <i>Paradis perdu</i> .                  |     |
| 2. Aux origines du monde .....                                     | 170 |
| 3. Le narcissisme d'Eve .....                                      | 171 |
| 4. Découverte de l'autre - extase et dissonances .....             | 172 |
| 5. Tentation et faute .....                                        | 174 |
| 6. Rusticité des hommes .....                                      | 176 |



|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| 7. Un monde sans règles .....                                       | 177 |
| 8. Cruauté de la comédie .....                                      | 178 |
| C. Machines épiques et machinerie : Servandoni .....                | 180 |
| II. L'imitation de Madame Du Bocage .....                           | 185 |
| 1. Courte histoire de l'œuvre.                                      |     |
| 2. Transformation de l'épopée .....                                 | 186 |
| 3. Un paradis de plaisirs .....                                     | 188 |
| 4. Un péché sans signification .....                                | 192 |
| 5. Les rôles secondaires : Satan et Dieu .....                      | 195 |
| 6. Prééminence d'Eve .....                                          | 197 |
| 7. La <i>Colombiade</i> et les contradictions du mythe paradisiaque | 199 |
| a. Souvenirs miltoniens dans l'épopée de Mme du Bocage.             |     |
| b. Le paradis américain et sa destruction .....                     | 201 |
| Conclusion : Remarques sur le rococo .....                          | 204 |
| Notes complémentaires .....                                         | 207 |
| 1. La <i>Chute de l'homme</i> de David Durand.                      |     |
| 2. Le <i>Paradis terrestre</i> de l'abbé Nadal .....                | 208 |
| 3. Le spectacle du Sieur Josse.                                     |     |
| Note bibliographique .....                                          | 210 |

## DEUXIÈME PARTIE :

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Versions catholiques</i> .....                            | 211 |
| CHAPITRE V. - Louis Racine, critique et traducteur de Milton | 213 |
| I. De la <i>Poésie</i> (1740) .....                          | 213 |
| 1. Deux inspirations poétiques voisines.                     |     |
| 2. Critiques du poème .....                                  | 216 |
| 3. Les admirations de Racine .....                           | 218 |
| a. Un Satan janséniste.                                      |     |

|                                                                            |                  |
|----------------------------------------------------------------------------|------------------|
| b. La femme et le serpent .....                                            | 219 <sup>b</sup> |
| 4. Timidité et confusion critiques .....                                   | 222              |
| II. Traduction et nouveau commentaire .....                                | 224              |
| 1. La <i>Vie de Milton</i> .                                               |                  |
| 2. La traduction .....                                                     | 227              |
| 3. Le commentaire .....                                                    | 233              |
| a. Contre Voltaire : Milton supérieur au goût de son siècle.               |                  |
| b. Le génie créateur de Milton : une épopée tragique ....                  | 236              |
| c. Satan et Dieu .....                                                     | 238              |
| d. Adam et Eve .....                                                       | 242              |
| — Misogynie de Louis Racine .....                                          | 243              |
| — Adam, la faute heureuse, et la supériorité du poème chrétien .....       | 246              |
| e. Incompréhension du poème .....                                          | 250              |
| f. Questions sur lui-même ? .....                                          | 252              |
| Notes complémentaires .....                                                | 254              |
| 1. Une lettre de l'abbé d'Olivet à Desmaiseaux.                            |                  |
| 2. Pour une traduction exacte en prose : les « Réflexions » de Silhouette. |                  |
| Note bibliographique .....                                                 | 256              |
| CHAPITRE VI. - L'épopée catholique et le <i>Paradis perdu</i> .....        | 257              |
| Introduction.                                                              |                  |
| I. Situation des épopées catholiques en face du <i>Paradis perdu</i> ..... | 258              |
| 1. Présentation des épopées étudiées.                                      |                  |
| 2. Poésie et inspiration sacrée .....                                      | 261              |
| a. Prose et grande poésie.                                                 |                  |
| — Le rôle des traductions.                                                 |                  |
| — Contre le vers .....                                                     | 262              |
| — Poésie et prophétie .....                                                | 263              |
| b. Poésie biblique en vers .....                                           | 267              |
| 3. Les « lumières plus pures » du catholicisme .....                       | 269              |
| a. L'image du Christ .....                                                 | 270              |
| — Contre le <i>Paradis reconquis</i> .                                     |                  |
| — Méditation pascalienne et méditation miltonienne ..                      | 272              |
| b. Suivre Milton avec précaution .....                                     | 273              |

|                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| II. Mythologie chrétienne .....                               | 275 |
| 1. Difficultés du merveilleux biblique.                       |     |
| a. Le sens de ce choix .....                                  | 277 |
| b. Absence d'une vision d'ensemble du monde.                  |     |
| 2. L'Enfer .....                                              | 279 |
| a. Situation et communication avec la terre.                  |     |
| b. Le paysage infernal .....                                  | 282 |
| c. Les démons et le concile infernal .....                    | 285 |
| d. Mythologie américaine .....                                | 291 |
| e. Le monde menacé et le combat épique .....                  | 295 |
| III. L'Héroïsme épique .....                                  | 300 |
| 1. Refus de l'héroïsme satanique.                             |     |
| a. Grandeur de Satan.                                         |     |
| b. Un éclat voilé .....                                       | 302 |
| c. Un pantin bestial .....                                    | 305 |
| 2. L'héroïsme aristocratique et la religion conquérante ..... | 308 |
| 3. Adam et l'héroïsme bourgeois .....                         | 312 |
| 4. L'impossible héroïsme chrétien .....                       | 314 |
| IV. Les styles de l'épopée .....                              | 318 |
| 1. Une épopée sur le modèle antique.                          |     |
| 2. L'élargissement de l'horizon épique .....                  | 319 |
| 3. Grandiose et baroque .....                                 | 321 |
| 4. Baroque en déclin et romantisme .....                      | 326 |
| 5. Une épopée rococo .....                                    | 331 |
| Conclusion .....                                              | 336 |
| Note bibliographique .....                                    | 339 |

### TROISIÈME PARTIE :

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Sensualisme, imagination créatrice et jardins</i> .....      | 341 |
| CHAPITRE VII. - Nouvelles critiques, nouvelles traductions .... | 343 |
| I. La Critique .....                                            | 343 |
| 1. L' <i>Encyclopédie</i> et Marmontel.                         |     |

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| a. <i>L'Encyclopédie</i> : refus du merveilleux chrétien.                               |     |
| b. Marmontel et les « rêves de la barbarie » .....                                      | 346 |
| c. Dans le sillage de Voltaire .....                                                    | 348 |
| 2. Contre la critique voltairienne .....                                                | 351 |
| a. Fréron et l' <i>Année littéraire</i> .                                               |     |
| b. Les plaisirs de l'imagination .....                                                  | 353 |
| II. Les Traductions .....                                                               | 355 |
| 1. Traductions complètes en vers : Leroy et Beaulaton.                                  |     |
| a. Admiration et hostilité envers le poème chez Leroy ..                                | 356 |
| b. Comment on améliore le <i>Paradis perdu</i> .....                                    | 358 |
| c. Une version énergique et philosophique : Beaulaton ..                                | 360 |
| 2. Traductions partielles en prose .....                                                | 364 |
| a. Le Tourneur.                                                                         |     |
| b. Le marquis de Saint-Simon .....                                                      | 367 |
| Conclusion .....                                                                        | 371 |
| Notes complémentaires .....                                                             | 372 |
| 1. J.-M.-B. Clément : comparaison entre la <i>Henriade</i> et le <i>Paradis perdu</i> . |     |
| 2. L'abbé Chaudon commente le <i>Paradis perdu</i> .                                    |     |
| 3. Vauvenargues .....                                                                   | 373 |
| 4. Traductions partielles en vers : Cheatand, Duduit, Nivernais.                        |     |
| Note bibliographique .....                                                              | 374 |
| CHAPITRE VIII. - Sensualisme et romantisme .....                                        | 375 |
| Introduction.                                                                           |     |
| I. Diderot .....                                                                        | 375 |
| 1. Une histoire confuse : l'exemplaire de Vincennes.                                    |     |
| 2. Contre le merveilleux miltonien : Milton dans « l'Allée des Epines » .....           | 376 |
| 3. Une hiérarchie très classique des épopées .....                                      | 379 |
| 4. Milton exemple d'un génie méconnu.                                                   |     |
| 5. Génie et fanatisme .....                                                             | 381 |
| 6. Sublime, terreur et clair-obscur .....                                               | 382 |
| 7. Cécité, poésie et prophétie .....                                                    | 384 |
| 8. L'apport de Diderot et la lecture romantique du poème ....                           | 385 |



|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| II. Helvétius .....                                                                             | 386 |
| 1. Le Génie et les hasards de l'histoire.                                                       |     |
| 2. Imagination et terreur .....                                                                 | 387 |
| 3. Une mythologie violente .....                                                                | 389 |
| 4. Aux premiers jours du monde : aux frontières de la « philosophie » et de la mythologie ..... | 390 |
| 5. Présence de la mythologie chrétienne .....                                                   | 394 |
| III. Sébastien Mercier .....                                                                    | 396 |
| 1. Le génie de Milton : liberté, solitude et puissance.                                         |     |
| 2. Nuit et création poétique .....                                                              | 399 |
| 3. Divinisation de l'imagination créatrice .....                                                | 401 |
| Conclusion .....                                                                                | 404 |
| Note complémentaire sur Prévost .....                                                           | 406 |
| Note bibliographique .....                                                                      | 408 |

## CHAPITRE IX. - Mythologies épiques .....

409

### Introduction.

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. Antoine Léonard Thomas : les révélations de la terre .....                | 409 |
| 1. Réflexions critiques sur le <i>Paradis perdu</i> .....                    | 410 |
| a. Rudesse de la langue et rudesse du génie.                                 |     |
| b. Imagination et puissance créatrice .....                                  | 412 |
| c. Milton, le génie anglais, et les « grâces » du <i>Paradis perdu</i> ..... | 414 |
| 2. Le « Chant des Mines » et l'enfer miltonien .....                         | 416 |
| a. Une nouvelle mythologie.                                                  |     |
| b. La mine et l'enfer .....                                                  | 417 |
| c. Les visions du centre de la terre .....                                   | 419 |
| d. Fantastique et sublime sombre .....                                       | 422 |
| II. André Chénier et les rêves de la nuit .....                              | 423 |
| 1. Place du <i>Paradis perdu</i> dans l'œuvre de Chénier.                    |     |
| 2. La « mythologie probable » .....                                          | 426 |
| 3. Orient et Bible .....                                                     | 427 |
| 4. Confusion mythologique .....                                              | 429 |
| 5. Muse sacrée et poète aveugle .....                                        | 430 |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| 6. Mysticisme et poésie .....                                     | 432 |
| 7. Rêverie sur les poésies possibles .....                        | 434 |
| 8. L' « esprit de lumière » et le chaos nocturne .....            | 435 |
| Conclusion .....                                                  | 437 |
| Note complémentaire sur Lowth .....                               | 438 |
| Note bibliographique.                                             |     |
| <br>CHAPITRE X. - L'Eveil de l'homme et le jardin .....           | 439 |
| <br>Introduction.                                                 |     |
| I. Buffon et les sensations du premier homme .....                | 439 |
| 1. Querelle entre Buffon et Condillac .....                       | 440 |
| 2. Innéisme platonicien et sensualisme .....                      | 441 |
| 3. La plénitude d'existence .....                                 | 443 |
| 4. Plaisir amoureux et autonomie de l'homme .....                 | 444 |
| II. Les <i>Hommes de Prométhée</i> .....                          | 446 |
| 1. Colardeau .....                                                | 447 |
| 2. Mirabeau .....                                                 | 450 |
| III. Jean-Jacques Rousseau et le jardin d'Eden .....              | 453 |
| 1. Ce qui sépare Rousseau de Milton.                              |     |
| 2. Nostalgie de l'Eden .....                                      | 455 |
| 3. Structures paradisiaques dans la description de l'Elysée ..... | 457 |
| 4. Un paradis - refuge .....                                      | 458 |
| 5. Emile et la création patiente du bonheur .....                 | 460 |
| 6. Un paradis durable .....                                       | 461 |
| 7. Paradis et écriture .....                                      | 463 |
| IV. Jardins.                                                      |     |
| 1. Jardin anglais et liberté .....                                | 464 |
| a. W. Mason.                                                      |     |
| b. Walpole et l'Eden de Milton .....                              | 465 |
| 2. Jacques Delille .....                                          | 468 |
| 3. Girardin .....                                                 | 472 |
| a. Eden et Arcadie.                                               |     |

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| b. Jardin et sensualité .....                       | 473 |
| 4. Lezay-Marnésia : le jardin comme art total ..... | 474 |
| Conclusion .....                                    | 477 |
| Note complémentaire : Madame Necker et Milton ..... | 479 |
| Note bibliographique .....                          | 480 |

## QUATRIÈME PARTIE :

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| <i>Le choc de la Révolution</i> ..... | 481 |
|---------------------------------------|-----|

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CHAPITRE XI. - Le <i>Paradis perdu</i> et l'idéologie contre-révolutionnaire ..... | 483 |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## Introduction.

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. De la critique à la mythologie .....                                       | 485 |
| 1. Le ton de l'époque.                                                        |     |
| a. Une curieuse présentation de l'histoire : <i>Milton, fait historique</i> . |     |
| b. Le <i>Mercur de France</i> .....                                           | 488 |
| 2. Mythologie contre-révolutionnaire : Satan « démocrate » ..                 | 492 |
| 3. Variations sur le satanisme .....                                          | 495 |
| a. Un Satan progressiste : le <i>Paradis perdu</i> de Parny.                  |     |
| b. Albert Hennel : les débuts du satanisme romantique                         | 499 |
| 4. Madame de Staël : une interprétation sage du <i>Paradis perdu</i>          | 501 |
| II. La Traduction de Jacques Delille : les nostalgies d'un émigré             | 503 |
| 1. Delille en face du <i>Paradis perdu</i> .....                              | 504 |
| a. Le traducteur rival de son modèle.                                         |     |
| b. Refus de la critique politique .....                                       | 506 |
| c. Le sublime .....                                                           | 507 |
| 2. La traduction .....                                                        | 510 |
| a. Le sublime et la routine.                                                  |     |
| b. L'Eden et l'idylle .....                                                   | 513 |
| c. Les favoris du ciel .....                                                  | 516 |
| d. Sous le signe de l'émigration .....                                        | 518 |

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| e. En marge de Milton : le <i>Départ d'Eden</i> .....                                                    | 519 |
| f. L'accueil reçu par cette traduction. Réserves des journaux .....                                      | 521 |
| g. L'admiration de Joubert .....                                                                         | 523 |
| III. Mosneron traducteur de Milton : du commentaire pré-révolutionnaire à l'utilitarisme bourgeois ..... | 525 |
| A. Les éditions de 1786 et de 1788.                                                                      |     |
| 1. Jugements sur Milton et le <i>Paradis perdu</i> .....                                                 | 526 |
| a. Contre la critique voltairienne.                                                                      |     |
| b. Milton « fier républicain » .....                                                                     | 527 |
| c. Lecture rousseauiste du poème .....                                                                   | 528 |
| 2. La Traduction .....                                                                                   | 529 |
| a. Mosneron et ses prédécesseurs.                                                                        |     |
| b. Inégalités de sa traduction .....                                                                     | 531 |
| B. L'Édition de 1804 .....                                                                               | 532 |
| 1. Un commentaire transformé.                                                                            |     |
| a. Condamnation politique de Milton .....                                                                | 533 |
| b. Un ton voltairien .....                                                                               | 534 |
| c. Poésie et bon sens bourgeois .....                                                                    | 536 |
| 2. Remaniements de la traduction .....                                                                   | 538 |
| 3. L'Édition de 1811 .....                                                                               | 540 |
| C. Une utopie scientifique, rousseauiste et miltonienne :<br><i>Le Vallon aérien</i> .....               | 541 |
| 1. Histoire et mythe .....                                                                               | 542 |
| 2. Un paradis sérieux .....                                                                              | 543 |
| IV. Traducteurs divers .....                                                                             | 545 |
| 1. Franciser le poème .....                                                                              | 546 |
| 2. Deux traducteurs fantaisistes .....                                                                   | 547 |
| a. J. B. Salgues.                                                                                        |     |
| b. Deloynes d'Autroche .....                                                                             | 548 |
| 3. Les traductions de style Empire .....                                                                 | 549 |
| a. Parseval-Grandmaison.                                                                                 |     |
| b. Delatour de Pernes .....                                                                              | 551 |
| Conclusion .....                                                                                         | 552 |
| Note bibliographique .....                                                                               | 555 |



|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| CHAPITRE XII. - Chateaubriand et Milton ..... | 557 |
|-----------------------------------------------|-----|

Introduction : le jeune royaliste et le poète républicain.

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| I. Sous le Consulat et l'Empire ..... | 560 |
|---------------------------------------|-----|

A. *Le Paradis perdu* dans le *Génie du christianisme*.

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Situation de la critique de Chateaubriand dans le <i>Génie</i> . |     |
| 2. Classicisme et réticences critiques .....                        | 562 |
| 3. Rapports entre Dieu et les hommes : le péché .....               | 565 |
| 4. Satan et l'ombre du malheur .....                                | 567 |
| 5. Malheur et existence totale .....                                | 570 |
| 6. Fusion du Paradis terrestre dans l'univers .....                 | 572 |
| Conclusion .....                                                    | 575 |

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| B. Histoire et mythologie ..... | 578 |
|---------------------------------|-----|

1. Dans le prolongement du *Génie* : le Ciel, l'Enfer et la Révolution.

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| a. Utilisation du merveilleux miltonien.                                                                  |     |
| b. La cité céleste .....                                                                                  | 579 |
| — Un Dieu lointain et pompeux.                                                                            |     |
| — Les anges .....                                                                                         | 581 |
| c. L'Enfer .....                                                                                          | 582 |
| — Une image incertaine du démon.                                                                          |     |
| — Conseil infernal et assemblée révolutionnaire dans les <i>Martyrs</i> et dans les <i>Mémoires</i> ..... | 583 |
| — Mirabeau - Satan .....                                                                                  | 585 |
| — Le peuple démoniaque .....                                                                              | 586 |
| — Allégorie et histoire .....                                                                             | 587 |

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| 2. L'impossible paradis, la liberté et la révolte ..... | 588 |
|---------------------------------------------------------|-----|

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| a. L'Amérique et l'Eden.              |     |
| b. De l'Eden à l'Enfer .....          | 591 |
| c. Les deux faces de la liberté ..... | 593 |

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| II. La Traduction et l' <i>Essai sur la littérature anglaise</i> ..... | 597 |
|------------------------------------------------------------------------|-----|

|                        |     |
|------------------------|-----|
| A. La Traduction ..... | 598 |
|------------------------|-----|

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| 1. Un traducteur laborieux et humble. |     |
| 2. Une œuvre d'admiration .....       | 600 |
| 3. Etude de la langue de Milton ..... | 601 |

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| 4. Traduction et libération de la langue .....               | 602 |
| 5. Fidélité totale et effort linguistique .....              | 603 |
| 6. Austérité et dépouillement .....                          | 608 |
| B. <i>L'Essai sur la littérature anglaise</i> .....          | 611 |
| 1. Un nouveau point de vue critique .....                    | 612 |
| a. Fin des réserves classiques.                              |     |
| b. Désir de renouvellement et impressionnisme critique ..... | 613 |
| c. Grandeur et unité du poème .....                          | 615 |
| d. Remarques sur l'originalité de Chateaubriand .....        | 616 |
| 2. Fraternité politique et poétique .....                    | 617 |
| a. Une vie simple et pure.                                   |     |
| b. La lutte pour la liberté .....                            | 619 |
| c. Aristocratie et liberté .....                             | 622 |
| d. Solitude et grandeur .....                                | 625 |
| Conclusion : l'exil intérieur et le chevalier chrétien ..... | 628 |
| Note bibliographique .....                                   | 630 |
| CONCLUSION .....                                             | 633 |
| COMPLÉMENT BIBLIOGRAPHIQUE .....                             | 641 |
| INDEX DES AUTEURS CITÉS .....                                | 647 |

## ERRATA

Afin de ne pas surcharger cette liste (cet ouvrage a été composé avec un seul jeu d'épreuves), seules les fautes d'impression gênant la lecture du passage qui les contient ont été retenues.

Pour les autres, nous prions simplement le lecteur de nous excuser et de nous accorder son indulgence.

### Page

- 55, ligne 8 : fermer les guillemets après « sujet ».
- 62, lignes 2 à 5, lire : Il est amené par le *Paradis perdu* à l'utilisation d'un type de sublime extrêmement nouveau, qui retient bien du sublime, tel qu'il est habituellement senti, les éléments de puissance de choc, mais qui n'est plus lié à une hiérarchie de valeurs.
- 83, ligne 28, lire : 1773.
- 104, 1<sup>re</sup> ligne du 2<sup>e</sup> paragraphe, lire : au fond.
- 117, note 14, lire : M. A. du Pré de Saint-Maur a bien voulu m'indiquer que la plupart des papiers de la famille avaient disparu pendant la Révolution, au château d'Argent.
- 121, note 21, lire : Ces notes qui... sont originales.
- 150, 1<sup>re</sup> ligne de la dernière citation, lire : Abaris.
- 155, ligne 19, lire : prélapsaire.
- 183, 1<sup>re</sup> ligne, lire : ... décors comparables à ceux de Servandoni. Bien qu'on ait parfois parlé du « romantisme » de celui-ci, c'est à la tradition baroque qu'il faut rattacher son entreprise.
- 218, dernière ligne (vers de L. Racine), lire : retirer (au lieu de « rentrer »).
- 352, ligne 17, lire : il est clair que Milton n'est inférieur à aucun...
- 391, ligne 16, lire : du dieu.
- 403, dernière ligne, lire : comparait (sans accent).
- 463, ligne 25, lire : marque (au lieu de « remarque »).
- 492, ligne 5 : fermer la parenthèse après *Génie du Christianisme*.
- 502, ligne 21, lire : 1811 (au lieu de 1881).
- 623, note 97, ligne 3, lire : — ou cachet —.
- 644, 12<sup>e</sup> titre dans les Ouvrages généraux, lire : FOLKIERSKI.











